

الدكتور عبد الكريم حسن

المنهج الموضوعي

نظرية وتطبيق

٥٩



المنهج الموضوعي
نظريته وتطبيقاته

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

أ١٤١١هـ - ١٩٩٠م

الدكتور عبد الكريم حسن

المنهج الموضوعي

«La Thématique»

نظرية وتطبيق

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

للوقت ذك

إلى سميرة . . ويمان

مقدمة

مصادر النقد الموضوعي

لنتأمل في هذا التحديد الذي يقدمه الفيلسوف الإيطالي « بيك دولا ميراندول »
« Pic de la Mirandole » للأدب :

« الأدب سلّم ننزل درجاته حيناً فنمزق وحدته بقوة عملاقة ونفتتها على غرار ما
حلّ بجسد « أوزيريس » ، ونصعد درجاته حيناً آخر بكل ما تمنحنا إياه طاقة « أبولون »
فنجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من أشلاء أوزيريس »⁽¹⁾ (*) .

(1) « Onze études sur la Poésie moderne », J.P. Richard, éd, seuil, Paris. 1964, P. 8

(*) في الأسطورة المصرية أن « أوزيريس » هو الذي أخرج قومه من البربرية ، وأسبغ عليهم نعمة القوانين
وعلمهم عبادة الآلهة . وهو أول من أدخل زراعة الحبوب إلى مملكته وأول من قطف الثمار وأرسي الدعائم تحت
أغصان الكرم .

وعندما رغب « أوزيريس » في تعميم خيراته على الجنس البشري ، أوكل إلى أخته وزوجته « إيزيس » مهمة
الحكم ، وراح يجوب الأفاق ، وينشر اكتشافاته في أصقاع الأرض . وعندما عاد إلى بلاده عاد مثقلاً بالهدايا
التي قدمتها له الأمم اعترافاً بالجميل .

ويبدو أن الغيرة ملكت قلب أخيه « سيث » Seth الذي دير مؤامرة للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من
رجاله . وتمكّن « سيث » من خداع « أوزيريس » فوضعه في صندوق خشبي ورمى به في النيل . وما لبث تيار
النهر أن قذفه إلى البحر الذي حملته أمواجه إلى « بيلوس » على الشاطئ السوري . وهناك على الشاطئ نبتت
شجرة كبيرة بسرعة مذهلة ثم فتحت جذعها لاستقبال الصندوق والانطواء عليه . وعلمت « إيزيس » بكل ما
جرى فراحت تبحث عن أخيها وزوجها وتمكنت من استعادة الصندوق الذي يحتويه . وكان على « إيزيس » أن
تبحث عن ابنها « حورس » الذي كانت إلهة الشمال « بوتو » قد أنقذته من يدي عمه الشرير « سيث » . وفي
تلك اللحظات التي تركت فيها « إيزيس » الصندوق في مكان ما من البرية مطمئنة عليه ، كان « سيث » في
رحلة للمصيد يطارد فيها ثوراً برياً فوقعت عيناه على الصندوق واستطاع التعرف على جسد « أوزيريس » فمزقه
أربع عشرة مزقة نثرها كيمياف هنا وهناك . ولعل هذا ما يفسر كثرة قبور « أوزيريس » في مصر . ولكن
آخريين يقولون إن « إيزيس » التي كانت تدفن كل قطعة من جسد أخيها في المكان الذي تجده فيه ، لم تكن
تدفن الجسد حقيقة وإنما كانت تدفن صور أخيها وزوجها الإله من أجل أن يعيده الجميع ، ومن أجل ألا
يتمكن « سيث » من العثور على القبر الحقيقي لـ « أوزيريس » . إن « أوزيريس » في تشويبه وتمزيقه ، وبعثه
على يد « إيزيس » و« نيفتيس » إنما يرمز إلى مأساة الوجود الإنساني ، هذا الوجود المرصود بالموت والمتغلب =

نقدٌ وشعرٌ . . . وعيٌ على وعي . . .

الدراسة التي نقدمها الآن تحاول أن تنسج الخيوط الرئيسية لإحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف « جان بيير ريشار » « J.P.Richard » . وستعمد هذه الدراسة - في الدرجة الأولى - إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري . فالشعر بحث ، والنقد بحث عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاماً وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي بين العديد من التجارب الإبداعية ، يرصد الإشعاعات التي يرسلها والإشعاعات التي يتلقاها ، ثم يلملمها من جديد واعياً لما يضيئه ، وواعياً بما يستضيئه ، في تفاعلٍ خلّاقٍ بين النقد والشعر .

= دورياً على الموت . وأما « أبولون » في الأسطورة اليونانية ، فإنه يحتفظ لنفسه بالرقم (7) ؛ رقم الكمال . إنه الرقم الذي يوحد رمزياً بين السماء والأرض ؛ بين مبدأ الأنوثة ومبدأ الذكورة ؛ بين الظلمات والنور .

ولعلنا نستطيع الآن أن نفهم التحديد السابق للأدب من خلال المقارنة المستمرة بين الرمزتين الأسطوريين :

- فإذا كان « أبولون » إلهاً شمسياً ينتمي إلى عالم النور ، فإن « أوزيريس » إله أرضي ينتمي إلى العالم السفلي .

- وإذا كان « أوزيريس » على غرار « ديونيزوس » يندفع بأهوائه وعواطفه ، فإن « أبولون » رمز السيطرة على الذات في أقصى حالات هياجها . وبهذا المعنى فإن « أوزيريس » نهبٌ عواطفه التي تبعثه في شتى الاتجاهات ، بينما « أبولون » رمز الروحانية في أقصى مظاهرها . إنه واحدٌ من أروع رموز الارتقاء الانساني .

- ولعله من المفيد أن ندفع المقارنة بين الرمزتين إلى أقصاها فنقول إن « أوزيريس » رمزٌ للمضمجون بينما « أبولون » رمزٌ للشكل . وهنا نقبض على العمق في التحديد السابق . فالنزول على درجات السلم يعني النزول إلى التجربة الحياتية بتفاصيلها وغرائزها . وهذا ما نعبر عنه بتمزق المبدع وتبعثر عواطفه وآلامه . وأما الصعود على درجات السلم فإنه يعني جمع العواطف المبعثرة في صورة ؛ توحيدها في قالب ، إخراجها من الظلمات إلى النور ؛ إنه يعني وضع المضمجون الممزق في شكلٍ موحدٍ جميل .

وفي رأي « نيتشه » فإن روعة التراجيديا اليونانية تتمثل في لحظة التلاقي بين « أبولون » و « ديونيزوس » . فإذا عرفنا أن « ديونيزوس » ليس إلا ظهوراً من ظهورات « أوزيريس » ، عرفنا أن الفيلسوف الإيطالي في جمعه بين « أبولون » و « أوزيريس » إنما يقدم تعريفاً للأدب في أعلى مراتبه . أنظر :

— «Dictionnaire des Symboles», «Jean Chevalier» et «Alain Gheerbrant», éd. Jupiter, Paris 1973-1974, 1^{er} volume, P. 88, et 3^{ème} volume, P.P. 337-338.

— «Le Rameau d'or» «James Frazer», traduction française, éd. «Robert Laffont», Paris, 1983, 2^{ème} tome, P.P. 412 ... 415.

— «Les Mythes grecs», «Robert Graves», éd. Fayard, Paris 1967, (plusieurs endroits), traduit de l'anglais par Mounir Hafez.

— «Histoire de l'art», éd. Livre de Poche, Paris, 1976, 1^{er} volume P.P. 7... 37 et P.P. 159... 172.

— «La Naissance de la tragédie», Friedrich Nietzsche, Traduction française, éd. Gallimard, Paris, 1977, p.p. 41... 156.

أوليس لنا أن نستخلص من جملة ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق للأدب أن «أبولون» في علاقته بـ «أوزيريس» إنما يمثل علاقة الناقد بالشاعر؟ أفلا يعكف الناقد على التجربة الشعرية الممزقة، يللم من خيوطها، ويقارب بين خطوطها، ليصل في لحظة جامعة إلى بناء متجانس للكون الشعري؟

هكذا نجد أنفسنا أمام الحلقة المفرغة الأولى في نقد الشعر :
« فهذا النقد يحتاج إلى اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه التوصل إلى روعة «أبولون» الطالع للنهار إلا من خلال عذاب «أوزيريس» الممزق الضائع في ظلال اللا معنى »⁽¹⁾ .

ولما كان الوصول إلى روعة «أبولون» لا يمكن أن يكون إلا من خلال عذاب «أوزيريس» ، فلقد تحتم علينا أن نجتمع الأطراف الممزقة من أجل الوصول إلى روعة الجسد الإبداعي بكامله وكلّيته .

ومن هنا ، فإن عملنا يأتي وعياً على وعي . فلئن وقف «ريشار» ملياً أمام نثار التجارب الإبداعية الممزقة لكي يعيد بناءها في خلي متكامل ، لقد وقفنا أمام نثار التجربة النقدية الرিশارية من أجل الوصول إلى بناء المنهج الموضوعي الرিশاري .

ولقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم «Language Conceptuel» ؛ لغة الفلسفة بدلاً من لغة الصور الشعرية ؛ لغة الأدب . وذلك لأن الأدب في هذا السياق الذي نضعه فيه إنما هو تنظيرٌ للأدب لا عرضٌ للإبداع الأدبي .

وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للناقد «ريشار» ، وأن نفرز الجانِبَ النظري من الجانِبِ التطبيقي ، ثم نللم الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد .

وهكذا فإن تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعدّ مجرد نقلٍ من لغةٍ إلى أخرى ، وإنما إعادة خلق . فنأخذنا «ريشار» لم يقدم منهجه في يومٍ من الأيام على النحو الذي قدمناه . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعاً للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب ، وإنما في اللغات الأخرى . ولا بد من التأكيد على أن المفاهيم «Les concepts» التي نقدمها في هذه الدراسة إنما تقتصر على التجربة النقدية الرিশارية فنحن لم نبحت عن المفاهيم النقدية للمنهج الموضوعي عند النقّاد الموضوعيين الآخرين ، وإنما بحثنا عنها عند «ريشار» بالتحديد . وهذا لا يعني أنه

1- «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 10

لا توجد خيوط وصل بين التجارب النقدية المختلفة لهؤلاء النقاد ، فما أكثر هذه الخيوط .

ولإنما نحصر عملنا في إطار التجربة النقدية الريشارية لأنها تبدو لنا الأكثر خصوصيةً وتماسكاً وتطوراً في ميدان النقد الموضوعي .

ولما كانت دراستنا للمنهج الموضوعي دراسةً مفهومية ، فلقد توجب علينا أن نسقط تقسيم الدراسة إلى فصول ، وأن نصنفها في مفاهيم منطلقين من المفهوم الرئيسي الذي هو « الموضوع » « Le Thème » إلى المفاهيم التي ولّدها منه بحيث يفضي كل مفهوم إلى الآخر بشكل عفوي ودونما قسر أو إجهاد .

هكذا أخرجنا إلى النور مفاهيم كثيرة كمفهوم الموضوع والمعنى والحسية والخيال والعلاقة . . الخ . . بما يقدم المنهج الموضوعي في وحدة متكاملة .

وإنني لأجد الفرصة سانحةً لكي أتوجه إلى الباحثين العرب من أجل قراءة النقد العربي قراءةً مفهوميةً تحدد في مرحلة أولى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد ، وفي مرحلة ثانية تطور هذه المفاهيم .

وأعتقد شخصياً أن هذه هي أفضل طريقة لوصول القديم بالحديث ، وبناء تقاليد نقدية عربية أصيلة نطلق منها ونعود إليها في أصالةٍ وتجاوزٍ وإبداع . وعلى غرار ما يقول الفيلسوف الفرنسي « غاستون باشلار » « Gaston Bachelard » من أنه لا توجد فلسفة أكثر تطوراً من فلسفة أخرى ، وإنما المفاهيم الفلسفية العلمية هي التي تتطور ⁽¹⁾ ، أقول - على غرار ذلك - فإنه لا توجد مدرسة نقدية أكثر تطوراً من مدرسة أخرى ولكن المفاهيم النقدية هي التي تتطور .

وإذاً ، فإنه يتوجب علينا التقاط المفاهيم النقدية وتتبع مسارها التاريخي من أجل الوصول بها إلى أبعد عمقٍ ممكن .

وإذا كنت لا أنكر بعض الدراسات النقدية العربية التي تركز على مفاهيم معينة كمفهوم المعنى والشكل ، إلا أن هذه الدراسات لا تعزل المفاهيم بعضها عن بعض وهذا ما يحولها إلى خليطٍ مشوش في أغلب الأحيان ، عدّ عن أنها لا تمر من قريب أو بعيد على مفاهيم كثيرة كمفهوم العلاقة والوظيفة والبنية . . الخ . .

وقد يقول قائل : ولكن هذه المفاهيم حديثة . فأقول : إنني لا أهدف إلى

(1) «La Philosophie du non», G. Bachelard, éd. P.U.F. 6ème édition 1973, Paris P.P. 22- 23.

إسقاط الحديث على القديم ، ولا أنكلف إرجاع كل حديث إلى القديم . فبعيداً عن التمثل والتكلف أرى أن المهمة التاريخية التي تقع على عاتقنا إنما تكمن في ربط الحاضر بالماضي بأسلحة فكرية ونقدية حديثة . وهذا ما يجنبنا خطرين اثنين : فأما الأول فهو الدوران في حلقة الثقافة الغربية . وهنا فإن الباحث العربي المسلح بالثقافة الغربية إنما يبقى في إطارها ، ويعمّق مفاهيمها هي ، لا المفاهيم الثقافية لأمته . وأما الثاني فهو الدوران في حلقة الثقافة العربية حيث الدارس العربي التقليدي لا يفعل أكثر من إعادة صياغة للتراث .

إن ما أطالب به هو الإمساك بالمفاهيم أو أشباح المفاهيم التي نبتت في تراثنا من أجل تطوير هذا التراث . أفلا تجد أن أي نقدٍ غربي وأي فكرٍ غربي لا يكف عن العودة بمفاهيمه إلى جذورها الأولى . أوليس هذا هو الذي يجعل من الثقافة الغربية وحدة متكاملة تتطور وتتعمق في كل الاتجاهات ؟ إن هذا - في رأيي - من أهم ما يميز الثقافة الغربية من الثقافة العربية . فالأولى ثقافة مستمرة ، والثانية ثقافة منقطعة . وللعودة الى البدء نقول : إن الانتقال بالخلق الإبداعي أو النقدي من نثراته الشاردة إلى كليته وكماله هو نهجٌ بحد ذاته ؛ هو طريقةٌ في التفكير . وربما أفضت هذه الطريقة إلى شفافية مطلقة ؛ أعني أنها ربما أفضت إلى الحقيقة .

يقول « غوته » : « أتريد أن تنفذ إلى اللامتناهي » *L'infini* ؟ فلتتقدم إذاً دون توقف وعبر كل الاتجاهات في المتناهي « *Le fini* » .

أتريد أن تستمد من الكل « *Le tout* » حياةً جديدة ؟ فلتبصر الكل إذاً في أصغر الأشياء .

إن من سافر في العناصر كلها ، من ماء وهواء ونارٍ وتراب ، سيتهي إلى الاقتناع بأنه لم يعد من نفس الجوهر ⁽¹⁾ .

هكذا تأخذ الحكمة التي أطلقها « آبي فاربر » *Aby Warbur* معناها الكبير : « إن الله في التفاصيل » « *Le bon Dieu est dans les détails* » ⁽²⁾ (*) .

فالانتقال من النسبي إلى المطلق ؛ من الجزئي إلى الكلي ؛ من المحدود إلى

(1) «Goethe», par Pierre Garnier, éd. Seghers, Paris, 1960, p. 201

(2) «Les chemins actuels de la critique» Coll, 10/18 , éd. Union générale des éditions, Paris, 1968, p. 247.

(*) على ألا يغيب عن بالنا ما يحمله اسم « الله » هنا من معاني الحق والحقيقة .

اللامحدود . . . هو الطريقة التي ينتهجها « غوته » في بحثه عن الحقيقة .

والحقيقة - في ما أرى - هي آخر عمق يصل إليه الوعي . هكذا أمنح الحقيقة بعداً إنسانياً ، وأضفي عليها صفةً نسبيةً ومطلقةً في نفس الوقت .
وما من شك في أن كل فلسفة إنما تأتي لتكمّل ما بدأت الفلسفات السابقة فتزود الوعي بعمقٍ جديد .

فما هو الوعي الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي ؟
هذا ما سنؤجل الإجابة عنه مؤقتاً .

ويبدو لي أن الوعي الإنساني يرتسم في دوائر . فكل فلسفة إنما تأتي لتعي العالم - على طريقتها الخاصة - بدءاً من نقطة مركزية . وحول هذه النقطة المركزية ؛ على محيط الدائرة ، تتجمع المفاهيم الفلسفية السابقة بما يشكل هامش الفلسفة الجديدة . وعندما يصبح الجديد قديماً ، ينتقل إلى الهامش ليحلّ ما هو أكثر جدةً محلّه في نقطة المركز .

هكذا نرى أن ما كان يشكل هامشاً في الفلسفات القديمة أصبح يشكل مركزاً في ما بعد . فمن فلسفةٍ تتخذ من المحرك الأول مركزاً ، إلى فلسفةٍ يكون الله فيها أو البنية أو الوعي الوجودي أو الجوهر المتسامي مركزها .

وهذا ما ينسحب على المناهج النقدية حيث ترى كل منهجٍ يقوم على مفهومٍ مركزيٍّ تتمحور حوله بقية المفاهيم .

والمفهوم المركزي الذي تلتفّ حوله المفاهيم الأخرى في المنهج الموضوعي هو « الموضوع » . فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة . . . ، مما يقدم الموضوعية كمنهجٍ متكاملٍ في التحليل والتفكير .

ولعل صورة الدائرة التي قدّمناها تخطّ فهماً جديداً لمفهوم التحولات «Les transformations» . فالتحولات بهذا المعنى تصبح تحولاتٍ في جغرافية الوعي . ولكنّ هذه الجغرافية الجديدة تحمل معها مناخاً جديداً يكتسب معه كل وعيٍ جديد خصوصيةً جديدةً .

إن التحولات من محيط الدائرة إلى مركزها ، ومن مركزها إلى محيطها يقدم الوعي الإنساني في صورته الرائعة ؛ صورة الوعي الجدلي ؛ الوعي الخلاق .

فالتحول في مركز الدائرة لا يعني نفي المراكز السابقة التي أصبحت على المحيط ، ولكنه يستفيد منها ويكمل بها لأنها هامشه وفضاؤه الفكري . وبهذا

المعنى ، فإن الفلسفات الإنسانية تصبح مكتملة لبعضها ، لا بصورة خيضية ، وإنما في العمق ؛ إنها أسوارٌ لبعضها في نفس الوقت الذي تنفتح فيه كنوافذ على بعضها . فكل فلسفة إنما تأتي لتعمق ما لم يكن مركز الدائرة في الفلسفات التي سبقتها . وبذا يصبح البحث عن الحقيقة بحثاً عن العمق ، وتصبح الحقيقة آخر عمق يصل إليه الوعي .

فلنعد إلى سؤالنا السابق : ما الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي من وعي ؟ لعل دراستنا في مجملها تشكل الإجابة على هذا السؤال . ولكنه إذا كان لا بد من الإيجاز فإنه سيكون أن المنهج الموضوعي يعلمنا أن نحاكم معرفتنا بشكلٍ جدلي . ولا أدل على ذلك من إلقاء نظرة شمولية نرى معها كيف تتعدد مستويات الوعي الجدلي فيه . فإذا أراد « ريشار » أن يحدد منهجه ، ألفيته لا يكتفي بتحديدده من داخله ، وإنما يسعى إلى تحديده من خارجه ؛ أعني من خلال مقارنته بالمناهج الأخرى التي تتصل به من قرب .

وإذا أراد « ريشار » أن يعالج بعداً دلاليّاً ، عالجه عبر ذاته وعبر نقيضه . فعلم الدلالة « La Sémiologie » يعلمنا كيف نحدّد الأشياء بأضدادها . إن خبرتنا بالأفقي « L'horizontal » تتعمق حين نقابله بالعمودي « Le Vertical » . ومعرفتنا بالداخل « Le dedans » تزداد حين نضعه إزاء الخارج « Le dehors » . . وهكذا .

إن تحديد الأشياء بمقابلاتها يشكل مقولة تصنيفية « Catégorie Classificatoire » بالغة الأهمية في النقد والتحليل .

والوعي الموضوعي وعي بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم . ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل من الوعي الموضوعي وعياً وثيق الصلة بالوعي الفلسفي . و « المُحالّة » « L'immanence » ⁽¹⁾ مستوى آخر من مستويات الوعي

(1) درج العديد من الأدباء والمترجمين العرب على استخدام كلمة « المحايضة » كمقابل للكلمة الفرنسية « immanence » . ولست أجد لهذه الترجمة وجهاً . فإذا عدنا إلى الفرنسية وجدنا الأصل اللاتيني لهذه الكلمة « immanens » يفيد توحد كينونة « être » مع كينونة أخرى ؛ أي حلولها فيها .

وفي فلسفة « سبينوزا » أن الله حالٌ في العالم « Dieu est immanent au monde » ، لا بمعنى أنه كان خارجه وأصبح في داخله وإنما بمعنى أن الله والعالم واحد . وإذا عدنا إلى اللغة العربية وجدنا أن المعاني التي تأخذها « حيث » في المعاجم وكتب النحو لا تسعف كثيراً أصحاب الرأي بـ « المحايضة » . هذا إلى أنني لا أرى فعلاً كيف يصبح أن نقلب الظرف فعلاً ، ثم نشق من الفعل صيغةً من صيغ المصدر أو اسم الفاعل ، لنصل في النهاية إلى كلمة لا تؤدي المعنى الذي تؤديه في الفرنسية .

هكذا نفرد كلمة « الحلولية » للكلمة الفرنسية « incarnation » بينما نفرد « المحالّة » أو « التحال » لـ

الموضوعي . فالمنهج الموضوعي يتناول النص من داخله ، حيث يحل الناقد في النص مستعيذاً بذلك حياة المبدع لنصه ومستبعداً ما يحيط بالنص من عوامل خارجية .

وعلى الرغم من أن « ريشار » لا ينفي أن يكون النص الإبداعي نتاجاً تاريخياً ؛ أي وليد ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية معينة ، فإنه لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه ، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره . وليس على الناقد إلا أن يضع نفسه في المستوى الذي يختاره لنفسه دون أن يخلط بين المستويات . إن الوعي الموضوعي لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع جماعي ، وإنما كإبداع فردي . إنه يكفي بدراسته للإنتاج الإبداعي دون أن يخوض في إنتاج الإنتاج الإبداعي .

هذه هي بعض مستويات الوعي التي يزودنا بها المنهج الموضوعي . وقد يقول قائل : ولكن مستويات الوعي هذه سابقة للمنهج ، فهي موجودة في الفلسفة قبل أن توجد في النقد . إننا نجد هذا عند « سبينوزا وهيجل وهوسرل وسارتر » . . . الخ ، قبل أن تكون عند « ريشار » . وهذا القول صحيح . غير أن فضل « ريشار » يكمن في استيعاب هذا الوعي الفلسفي وتمثله وقراءة الأعمال الإبداعية في ضوءه مما يقدمه في وحدة جديدة متماسكة .

و« ريشار » لا يزودنا بهذه المستويات دفعة واحدة ، بل إنه هو لم يتزود بها دفعة واحدة . فوعيته النقدي كان يتطور بتطور معارفه الفلسفية والألسنية على وجه الخصوص . وهذا ما يتجلى بكل وضوح عبر إلقاء نظرة تاريخية على أعمال « ريشار » .

ولكنه مما لا شك فيه أنه في نفس الوقت الذي كانت تتطور فيه أعمال « ريشار » ، فإن هذه الأعمال حافظت على خيوط مشتركة . وأهم هذه الخيوط هو تناول العمل الأدبي من جانبه الحسي « Sensoriel » . وهذه هي أهم الخصائص في النقد الريشاري . فالتناول الحسي هو الحقل الذي انفرد به « ريشار » من بين زملائه النقاد الموضوعيين . وهذا ما يملي علينا وضع أعماله في سياقها التاريخي . فلكل ناقد حقل يعكف على التأمل في شعابه والمغامرة في مجاهيله حتى تكتمل كشوفه فيه .

* كان « جورج بوليه » « G. Poulet » في قراءته للأعمال الإبداعية ، يعكف

= « immanence » . وأعتقد أن هذا ينسجم أكثر مع المعنى الذي أخذته الكلمة الفرنسية في النقد حيث تشير إلى تبادل الحلول بين الوعي النقدي والإبداعي . انظر دراستنا التي بعنوان « محايثة ؟ أم محالة ؟ » - مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - باريس - العدد المزدوج « 54-55 » - 1988 .

على ما تحمله هذه الأعمال من وعي بمفهومي الزمان والمكان «Le temps et l'espace». وهذا يعني أنه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين . ومن هنا تأتي فكرة التوحد «L'identification» بين الناقد والمنقود ؛ هذه الفكرة التي حملها « بوليه » وتبناها « ريشار » من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع⁽¹⁾ .

* وأما « جان ستاروبنسكي » « J. Starobinski » فقد انفرد بحقل النظر «Le regard» : ففي النظر تظهر الرغبة «Le désir» في أقصى كثافتها وحدتها . ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي . فلقد كان « ستاروبنسكي » متمكناً لأدوات التحليل النفسي ، قادراً على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية . ولقد استطاع هذا الناقد في دراساته التي جمعها تحت عنوان « العين الحية » «L'oeil vivant» أن يكتشف المعنى الذي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين كـ « راسين وروسو وكورنيي . . الخ »⁽²⁾ .

* وأما « جان روسيه » « J. Rousset » فقد سعى في قراءته للعمل الأدبي إلى اكتشاف بنيته التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة . ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف « روسيه » إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع⁽³⁾ .

* وأما « ميشيل مانسي » « Michel Mansuy » فقد وقع تحت إغراء الاعتقاد القائل بأن موم الحياة الخاصة بالمبدع هي التي تحدد نوعية خياله . ومن هنا راح « مانسي » في

(1) a- «G.Poulet», «les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris 1979, p.24

«Etudes sur le temps humain», 4 vol, éd, plon, Paris, 1948- 1968

«La conscience Critique», éd. José Corti, Paris 1971.

b- «Roger Fayolle», «la critique », éd. Armand Colin, coll. U, Paris, 1978, p. 187.

c- «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 9..23.

d- «Anne Clancier». «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. nouvelle recherche, coll. privat, 1973, p.p. 153... 154.

(2) a- «J. Starobinski», «L'œil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.

b- «J. Starobinski», «L'œil vivant II», La relation critique, éd. Gallimard, 1970

c- «J. Starobinski», «J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle», éd. Gallimard, 1971.

d- «R. Fayolle», ibid, P. 188.

e- «Anne Clancier», ibid, P.P. 157 ... 160.

(3) — «Jean Rousset», «Forme et Signification», éd. J. Corti, 1962

— «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 90 ... 113.

كتابه الذي بعنوان «دراسات عن الخيال الحياتي»⁽¹⁾ . يبحث في حياة منقوديه عن تشاؤمهم أو رغباتهم أو تعلقهم بالأشياء أو نفورهم منها ليرى بعد ذلك كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور التي يستخدمها .

* وأما « ميشيل غيومار Michel Guiomar » فإنه يندد بالنقد الذي يكتفي - في دراسته للعمل الإبداعي - بما يتلقاه من إضاءات تتعلق بصاحبه سواء كشفت هذه الإضاءات أسرار الكاتب أو سلوكه الاجتماعي أو الظروف التي أنجز عمله فيها . ويتبنى « غيومار » الدراسة النفسية للأعماق آملاً أن يصل إلى البنى العميقة للخيال ؛ أي البنى التي حددت رؤية الكاتب لطفولته . ووراء هذه البنى العميقة يطمح « غيومار » أن يلتقط الحدث « L'événement » الذي يقف وراء الرؤية الخاصة للطفولة ؛ الحدث الذي سيدفع لحظة الكتابة الإبداعية من منطقة اللاوعي بمعونة التخيل والذاكرة⁽²⁾ . وفي الخلاصة فإن الصور التي تولد من البنى العميقة للخيال هي التي تنظم إبداع الشعراء .

* وأما « جان بول فيير J. Paul Weber » فلقد تراءى له أن الأعمال الإبداعية الكاملة عند المؤلف إنما تدور - مهما تلونت بالرموز والصور - حول موضوع رئيسي . ويرتبط هذا الموضوع بحدث منسي في طفولة المؤلف . ويشترط « فيير » لطريقته ثلاثة شروط وهي حقيقة اللاوعي ، وأهمية الطفولة ، والإمكانية في أن يعبر الرمز عن حقيقة قديمة أغفلها المبدع . ويؤكد « فيير » أن الفعل الخلاق « L'acte Créateur » يمكن أن يكون مفهوماً بكمليته على أنه تموجات « لا نهائية لموضوع واحد . وبهذا المعنى تكون الكتابة الإبداعية إيقاظاً أو تدرجاً في التذكر لموضوع غارق في النسيان ، ولكنه موضوع وحيد⁽³⁾ .

* وأما « جان بورغو J. Burgos » فلقد أثبت في دراساته الموضوعية عن « أبولينير » « Apollinaire » أن الموضوعات والصور التي يصفها هذا الشاعر إنما توجد منذ بواكيره . وعلى الناقد في رأي « بورغو » أن يلتقط هذه الموضوعات وتلك الصور من ينابيعها لكي يحدد الجغرافية الأسطورية عند الشاعر . ومن ثم لا بدّ من متابعة تطور

(1) — « Michel Mansuy », « Etudes sur l'imagination de la vie », éd. J. Corti, 1970.

— « Psychanalyse et critique littéraire », Ibid., P.P. 163... 165

(2) — « Michel Guiomar », « inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes », éd. J. Corti, 1964

— « Psychanalyse et Critique littéraire », ibid. , P.P. 161 ... 162

(3) « J.P. Weber », « Néo critique et paléocritique ou Contre Picard », éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.

— « Psychanalyse et Critique Littéraire », ibid, P.P. 162- 163

هذه الموضوعات والصور ، ومراقبة تحولاتها لمعرفة تفتحها أو انحلالها .
وهذا ما يسمح للناقد بامتلاك العمل الإبداعي من داخله بكل ديناميكيته
الخلاقة⁽¹⁾ .

هذه هي بعض الأسماء اللامعة التي برزت وشكلت ما يسمى بتيار النقد
الموضوعي الذي هيمن على الأوساط النقدية الفرنسية وبلغ أوجه في الستينيات من هذا
القرن .

* - وسط هذا التيار النقدي ، تأتي أعمال ناقدنا « ريشار » مشحونة بالأصالة
والمثابرة . وإنه لما يتميز به « ريشار » فعلاً أنه الناقد الذي أسس للنقد الموضوعي لبنةً
بعد أخرى حتى تحول معه إلى منهج متكامل .

وفي قراءاته النقدية ، يعمد « ريشار » إلى استجواب منقوده ؛ يسأله عن احتكاكه
البدئي بالأشياء ؛ عن علاقته الأولى بالعالم ، وكيفية إحساسه به وإدراكه له .
هذه التجربة الحسية التي يلاحقها « ريشار » في الأعمال الإبداعية إنما تحدد نوعية
الصور الأدبية التي يستخدمها كل كاتب على حدة .

وهذا يعني أن « ريشار » يبحث في العمل الإبداعي عن « لغةٍ تحتيةٍ » ؛ عن
« معنىٍ ضمني » يشبه إلى حدٍ بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي - على مستوى
اللاوعي - من تحضيرات أولية وثانوية⁽²⁾ .

و« ريشار » في كل ذلك لا يهدف إلى وصف المضمون الفكري للعمل الإبداعي ،
وإنما يهدف إلى العثور على المبدأ « Le Principe » الذي يوحد ؛ على الفعل الخلاق من
أجل اكتشاف بنية الإبداع .

* - ولما كانت دراستنا بكاملها مخصصة لموضوعية « ريشار » فسوف تقتصر على
هذه الملاحظات السريعة في هذا السياق . ولكننا نود الإشارة إلى أن التيار النقدي الذي
حل معه أعمال ريشار لم يولد من العدم . فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق
الجدار النظري الذي تستند إليه أعمال النقاد الموضوعيين .

هكذا تأثر ناقدنا « ريشار » بالفلاسفة الكبار من أمثال « غاستون باشلار » و« جان

(1) a- «Jean Burgos», «La Thématique d'Apollinaire, lapidaire, herbier, bestiaire», Colloque
Apollinaire de Varsovie, 1968.

b- «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid., P.P. 165- 166.

(2) انظر الهامش (1) من الصفحة 157 هنا للتعرف على هذه المفاهيم .

بول سارتر « و إدمون هوسرل Edmond Husserl » . ونتيجة للأهمية الكبيرة التي يحتلها هؤلاء الفلاسفة في موضوع بحثنا ، فلقد قررنا أن نفرّد لكل منهم حيزاً مستقلاً في ما يلي من صفحات .

* وعندما نتحدث عن المنهج الموضوعي يجب ألا يغيب عن بالنا الناقد المعروف « رولان بارت » R. Barthes ، وخصوصاً في بداياته . فلقد كان كتابه « ميشليه يكتب عن نفسه بنفسه » نوعاً من التحقيق العملي لنمط القراءة الموضوعية . وهذا ما يصرح به « بارت » في مقدمة هذا الكتاب⁽¹⁾ . كما يجب علينا أن نتذكر أن « بارت » قد أفرد فقرة من كتابه الذي بعنوان « S/Z » للحديث عن القراءة الموضوعية⁽²⁾ .

وقبل أن نقفل هذا الباب لا بد من الإشارة إلى بعض المعلمين الأوائل الذين تركوا بصماتهم على النقد الموضوعي .

* ومن هؤلاء « مارسيل بروسست Marcel Proust » في كتابه الشهير « بحثاً عن الزمن الضائع »⁽³⁾ .

* و« ألبير بيغان Albert Béguin » في كتابه « الروح الرومانتيكية والحلم »⁽⁴⁾ .
* و« مارسيل ريمون M. Raymond » الذي حاول في كتابه « من بودلير إلى السريالية »⁽⁵⁾ أن يستعيد الحياة الداخلية للمبدعين الذين حلل أعمالهم . ويكمن طموح « ريمون » في أن « المعرفة الداخلية والعميقة » التي يتزود بها الناقد يمكن أن تسمح له بالوصول إلى الحياة العميقة للمبدع أكثر مما يمكن أن تسمح به المعرفة العقلية . واستعادة الحياة الداخلية للمبدع تسمح للناقد بالعثور من خلالها على الحالة البدئية التي هي مصدر الإبداع .

ونكتفي بهذا العرض السريع لكي نتوقف ملياً عند الفلاسفة الثلاثة الذين أشرنا إليهم آنفاً وهم « باشلار وسارتر وهوسرل » . فهؤلاء يشكلون ما أسميناه بالجدار الفلسفي الذي يستند إليه « ريشار » .

(1) — «R. Barthes», «Michelet par lui même», éd. seuil, coll. écrivains de toujours, Paris, 1975, p. 5.

(2) — «R. Barthes», «S/Z», éd. seuil, coll. points. Paris, 1970, p.p. 98... 101

(3) — «M. Proust», «A la recherche du temps perdu», éd. la pléiade, Paris, 1971.

(4) — «A. Béguin», «L'Ame romantique et le rêve», éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.

— «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid, P.P. 119- 120.

(5) a- «M. Raymond», «De Baudelaire au surréalisme», éd. José Corti, Paris, 1933.

b- «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid, P.P. 120 - 121.

c- «R. Fayolle», «La critique», p. 186.

غاستون باشلار

إذا كان التحليل النفسي هو القاسم المشترك بين النقاد الموضوعيين ، فلقد كان فيلسوفنا « باشلار » في طليعة الباحثين الذين استلهموا التحليل النفسي في إشادة بنيانهم الفكري . فعلى الرغم من أن « باشلار » يعترف صراحةً بأنه ليس محلاً نفسياً لافتقاره إلى المعرفة الطبية العميقة والمعرفة بالعصاب «La névrose»⁽¹⁾ ، إنه لا يني يستخدم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد أعماله الفكرية .

ولكنه في الوقت الذي يتجه فيه التحليل النفسي الفرويدي إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور والرموز التي يحللها ، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعماق منطقة من مناطق الوعي ، وهي المنطقة الأصلية ؛ منطقة الاحتكاك البدني بالعالم .

فالتحليل الفرويدي يبحث في اللاوعي - كحقيقة فردية - عن أصل الصور ومستقرها ، بينما يبحث التحليل الباشلاري عن الصور في أصولها البشرية العامة ، فيراها ماثلةً في العناصر الرئيسية الأربعة في الطبيعة ، وهي الماء والنار والهواء والتراب . ومن هنا يربط « باشلار » بين الصور الشعرية كإبداع فردي ، والحقيقة الحلمية «La réalité onirique» التي تعيد كافة الأحلام عند البشرية جمعاء إلى هذه العناصر . وهذا يعني أن العناصر الأربعة أشبه ما تكون بالأكياس المليئة بالصور والموضوعة في متناول الجميع . ولكن الشعراء يستطيعون استثمار هذه الصور أكثر من غيرهم بما أوتوا من قدرة متميزة على التحليل والربط . وكل ما يطمح إليه « باشلار » في تحليله للصور الأدبية هو أن يعود إلى « الفعل البدني »⁽²⁾ . والفعل البدني هو إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه . وفي إعادة الصور إلى فعلها البدني نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه ؛ إلى احتكاكه البدني بالعالم . وهذه هي أهم نقطة يستمدنا ناقلنا « ريشار » من فيلسوفنا « باشلار » .

ففي وسع الناقد الأدبي أن يعيد كافة الصور الشعرية عند شاعر معين إلى عنصر معين من هذه العناصر الأربعة . وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الجمالية الباشلارية وانعكاسها على خصوصية الإبداع . فهي تبحث عن خصوصية الإبداع من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصر واحد . وهذا ما يستدعي نتيجة هامة جداً وهي أن

(1) « L'eau et les rêves », «G. Bachelard» éd. José corti, Paris, 1942, P. 14.

(2) ibid, P. 44.

« باشلار » عندما يبحث عن العناصر الأربعة ، لا يبحث عنها في الطبيعة وإنما في الفكر الإنساني .

ومن هنا يأتي مصطلح « الخيال المادي » « L'imagination Matérielle » . والخيال المادي لا يعني أن « باشلار » في دراساته الجمالية يفكر بالمادة ، وإنما بصور هذه المادة في الفكر « على حد قول الناقد Paul Ginestier »⁽¹⁾ . إن الخيال المادي حَفَر في أعماق الكينونة من أجل العثور على ما هو أصليٌّ وخالد⁽²⁾ .

وأما النقطة الثانية فهي أن الخيال المادي ؛ خيال العناصر الأربعة ، إنما هو خيال ديناميكي علائقي « Dynamique et relationnelle » . فالخيال الباشلاري لا يركب العناصر الأربعة ، وإنما يربط بينها على حدِّ قول « باشلار »⁽³⁾ .

وإزاء تحليل كل صورةٍ أو حلم ، تنفتح دروبٌ تفضي إلى صورةٍ قَبْلِيَّةٍ حتى يصل التحليل في النهاية إلى الصورة الأساسية أو الفعل البدئي . وهذه الدروب هي التي يسميها « باشلار » دروب الحلم المفتوحة للخيال .

هكذا يحلم « باشلار » بأحلام شعرائه ، فيدخل الشعر إلى ميدان النقد ، ويعيد إلى الأفكار دروب أحلامها على حدِّ تعبيره .

ولكنْ ، لماذا يعود « باشلار » إلى الصور الأدبية على وجه الخصوص ؟

لكي نفهم الفكر العلمي - يقول باشلار - يجب أن نعود باستمرار إلى الفكر غير العلمي ؛ إلى الفكر في حالته الوحشية . وهذا ما يقود « باشلار » إلى تركيز اهتمامه على المجال الأدبي ؛ مجال الصور الشعرية باعتبارها المركز الرئيسي للفكر غير العلمي⁽⁴⁾ .

إن الفكرة هي دوماً نظامٌ إرجاعي إلى صورةٍ أو مجموعةٍ من الصور . وما نعتبره في العادة محتوًى للفكرة ليس في الغالب الأعم إلا إيجاء للصورة . فالماء مثلاً يحمل قيمة الطهارة . ولكنْ ، ما هي فكرة الطهارة بدون صورة ماءٍ صافٍ رقيق⁽⁵⁾ ؟ فالتخيل لا يعني صناعة صورةٍ مطابقة للصورة الأولى التي رأيناها ، ولكنه يعني تشويه الصور الأولى

(1) « Pour connaître la pensée de Bachelard », « Paul Ginestier », éd. Bordas, Paris, 1968, P.P. 135-136.

(2) « Image et Métaphore », Pierre Caminade, éd. Bordas, 1970, P. 67

(3) « L'eau et les rêves », ibid, P. 126

(4) « Psychanalyse du feu », « G. Bachelard », éd. Gallimard, Paris, 1938, P. 13

(5) « Les Philosophes de Platon à Sartre », sous la direction de « Léon Louis Grateloup », Hachette, 1985, P. 475.

من أجل صناعة مجال خاص هو ما أطلق عليه « باشلار » اسم « عالم التخيل » « L'imaginaire ». وهذا العالم لا يعيد تقديم الواقع ولكنه يمتلك بنيته الخاصة . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع تحت إغرائها ناقدنا « ريشار » . ومن هنا لا بد من التفريق بين كلمتين في الفلسفة الباشلارية والنقد الريشاري على السواء . وهاتان الكلمتان هما « L'imagination » و« L'imaginaire » . فأما الأولى فإنها تعني الخيال بصورة عامة ، وأما الثانية فإنها تعني الخيال كخاصية فردية ؛ أي كحقل خاص يتميز به الخيال عند شاعر معين .

إن العلم والخيال يشتركان في بعض الصفات . وكل ما يمكن أن تحلم به الفلسفة - في رأي باشلار - هو أن تحقق التكامل بين الشعر والعلم⁽¹⁾ . فالعلم بعمله التجريدي يدخل في قطعية مع التجربة الجماعية ؛ أي مع التجربة المباشرة في الاحتكاك بالعالم . إن الفرق بين المعرفة الأولية والمعرفة العلمية يكمن في أن المعرفة الأولية معرفة حدسية كأن تقول مثلاً في تعريفك للذرة إنها شيء صغير جداً . وأما المعرفة العلمية فهي مجموع الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى المعرفة الأولى .

وعلى غرار العلم ، فإن الخيال يدخل في قطعية مع التجربة العامة لأنه لا يكف عن تشويه الصور الأولى وتقديم البديل .

ومن الصور ما يحمل قوة المسلمات ، حيث لا شيء يفسرها ، ولكنها تفسر كل شيء في رأي « باشلار »⁽²⁾ . كصورة الماء التي تفصح عن نفسها بصورة الطهارة .

إن صورة الماء هي حديث الكينونة « L'être » ؛ هذه الكينونة التي تتحدث عن نفسها بصور كثيرة تنطوي على تراتبية . وما يجب أن يعمل عليه منهج تخيلي هو كشف هذه التراتبية ؛ أعني كشف الكيفية التي تفصح فيها الكينونة عن نفسها بالصور ، والكيفية التي تتطور فيها هذه الصور .

وهذا ما يضعنا من جديد أمام سؤالنا السابق : لماذا يعود « باشلار » إلى الصور الشعرية ؟

إن الصورة الشعرية تنتمي إلى دراسة الكينونة . وتحليل الصور الشعرية يعني الإصغاء إلى العالم . فالصورة الشعرية تضعنا في أصل الكينونة ، ويضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية .

(1) «Psychanalyse du feu» ibid., P. 10

(2) «L'air et les songes», «G. Bachelard», éd. J. Corti, 1943, P. 18

ويبقى الشعر على حدّ تعبير « باشلار » ظواهرية للروح أكثر منه ظواهرية للفكر⁽¹⁾ .

إن إعادة الفكرة إلى نظام معقد من الأفكار هو الذي يجعلها قابلةً للفهم لأنه هو الذي يمدّها بمعناها الكامل . فالْبسيط دائماً مركّب؛ إنه يحمل وعداً بالتعقيد⁽²⁾ . وهذا هو المبدأ الذي استلهمه « ريشار » من « باشلار » في دراساته النقدية . فالصورة عنده تعود إلى شبكة من الصور . والمعنى عنده يعود إلى شبكة من المعاني . وكل ذلك من أجل الوصول إلى البنية التخيلية للعمل المنقود . وإذا كان لا بد من كلمةٍ أخيرةٍ نقولها عن « باشلار » فلتكن أن « باشلار » لم يكن ناقداً أدبياً ، ولكنه أراد أن يضع فلسفةً للصورة الأدبية .

(1) «Les Philosophes de Platon à Sartre», ibid. , P. 476

(2) Ibid., P. 468

جان بول سارتر

إذا كان الوعي عند سارتر يتقابل مع الشيء ، فذلك لأن الشيء يتحدد بتطابقه مع نفسه في الوقت الذي يتجاوز فيه الوعي نفسه لأنه متغير على الدوام . وهذا ما يعبر عنه « سارتر » بجملته الشهيرة التي أراد بها أن يعرف الوعي : « الوعي هو الكائن الذي هو ما ليس هو ، وليس هو ما هو » . وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية على النحو التالي :

«La conscience est l'être qui est ce qu'il n'est pas, et qui n'est pas ce qu'il est»⁽¹⁾.

وأقل ما يمكن قوله في هذا التحديد إنه لا يحدد الوعي وإنما يعطي توجهاً للوعي . وفي ضوء هذا التوجه ، لا يمكن اختزال المرء إلى حدود معلومة كالسن والطول واللون ، لأن في استطاعته دائماً أن يتجاوزها . فهو أكثر مما هو ، وهو غير ما هو :

« فالوعي ليس له داخل ؛ إنه الخارج بذاته . وهذا الهرب المطلق ؛ هذا الرفض لأن يكون جوهرًا هو الذي يجعل من الوعي وعياً »⁽²⁾ .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً أمام العلاقة بين الوعي والحرية ، والحرية والنفي ، والظرف والحرية ، والمعنى والظرف . الخ .

ولكن ما يهمننا التركيز عليه هو هذا الوعي الحر الذي لا يجد نفسه إلا بتجاوز نفسه . وهذه هي النقطة الأولى التي يستمدّها « ريشار » من « سارتر » ، وإن كان

(1) يتردد هذا التحديد في مواقع كثيرة من كتاب « الكينونة والعدم » « L'être et le néant » . ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الصفحات : 32 ، 33 ، 99 ، 129 ، 132 ، الخ . ولكن انظر بشكل خاص الفصل الثاني من الباب الأول من الكتاب المذكور « éd. Gallimard, coll. tel, 1984 » . والجدير بالذكر أن كثيراً من المترجمين العرب وفي طليعتهم الدكتور « عبد الرحمن بدوي » قد ترجموا كلمة « être » الفرنسية بـ « الوجود » العربية ، إلى أن جاء المفكر العربي « عبد الله العروي » فترجمها لأول مرة بـ « الكائن » . وإني شخصياً إذ أستبعد ترجمة الدكتور « بدوي » ، فإنني لا أتفق تماماً مع الأستاذ « العروي » . وذلك أنه إذا كان معنى « الكائن » يوافق معنى « L'être » في مواقع كثيرة من العربية ، فإنه لا يوافقه في مواقع أخرى . ومن ذلك مثلاً استعمال الكلمة الفرنسية إلى جانب ضمير الملكية ، كأن تقول « son être » أو « mon être » ففي مثل هذه الحالة لن تكون الترجمة العربية « كائنك » أو « كائني » دقيقة . والأفضل من ذلك - حسب ما أرى - هو استخدام « كينونة » . وفي الخلاصة فإنني أرى أن المناوبة بين كلمتي « كينونة » و « كائن » هو الموقف الأصوب فأحياناً تصح هذه وأحياناً تصح تلك .

أنظر : « الوجود والعدم » ترجمة د. « عبد الرحمن بدوي » - دار الآداب - بيروت ، 1966 .
وانظر : الأيديولوجية العربية المعاصرة ، عبد الله العروي ، ط 4 ، دار الحقيقة بيروت ، 1981 . ويتضح تمسكه بهذه الترجمة على وجه الخصوص في كتابه « مفهوم الأيديولوجيا » - دار التنوير - بيروت - 1983 .

(2) Ibid P. 33

« سارتر » قد استمددها بدوره من « هوسرل » . ما معنى ذلك ؟

إن « ريشار » في فهمه للمعنى ينطلق من إمكانية أسر المعنى . ولكنه ما يلبث أن يعترف بإخفاق محاولته . فالمعنى يفلت منه على الدوام . وهو لا يفلت إلا ليظهر في معنى جديد مما يجعل من متابعة سريانه غايةً بحد ذاتها . فالمنهج الموضوعي يحاول أن يتتبع المعنى من خلال كل المعاني بما يرتسم في شبكة نستطيع تسميتها بشبكة المعاني .

وعلى غرار المعنى الذي يتجاوز حاضره وماضيه ، يحاول المنهج الموضوعي أن يكون مستقبلياً ، بمعنى أنه ينكب على اندفاع المعنى وتحولاته .

ولنعد إلى « سارتر » . فإذا كان الوعي قادراً على التجاوز ؛ أعني النفي والإلغاء من أجل التجدد ؛ أي إذا كان قادراً على صناعة العدم ، فإنه حرية مطلقة . إنه قادرٌ على إلغاء أي شيء ؛ على أن يجعل من أي شيءٍ عدماً بالنسبة إليه ، وذلك من خلال تركيزه على شيءٍ معين .

وهكذا فإنه إذا أراد الوعي الخيالي أن يكون حراً قادراً على التخيل ، فإن عليه أن يمتلك القدرة على تحويل العالم إلى عدم ، وذلك خشية التعلق بشيءٍ والجمود عنده . والعلاقة هنا بين الحرية والنفي لا يجوز أن تدهشنا . أفلمْ تنكشف قدرة الوعي الإنساني وبقينته من وسط الشك الإرادي عند « ديكارت »⁽¹⁾ ؟

ولما كانت الحرية الوجودية مطلقةً ، فإن فلسفة الحرية فلسفة الوجدانية ؛ بمعنى أنه لا يمكن التقاء حريتين على حدّ تعبير سارتر . فأية نظرةٍ يوجهها الواحد إلى الآخر ، تجعل منه شيئاً (تشيئته) وتسرق منه العالم . وهكذا ، فإن الصراع « Le conflit » هو الصيغة الأولى للعلاقة بين اثنين . ولن يجدي الحب ولا اللغة في التقاء حريتين . ومن هنا موقف « سارتر » و« سيمون دوبوفوار » في علاقتهما مع بعضهما . فهما يعتقدان أن كل بناءٍ إنساني وإن كان نتاجاً للحرية ، هو سقوط للحرية . فالحرية السارترية مطلقة لا قيود لها . إنها لا ترتبط حتى بنفسها لأنها تتجاوز نفسها على الدوام⁽²⁾ .

ولما كانت الحرية متضامنةً مع العدم ، فإن من الصعب فهمها ، ولكنه من الممكن وصفها . والوصف كما يقول « سارتر » ليس تسجيلاً سلبياً ، ولكنه يعني أن تسمح للشيء بأن يكون .

إن وصف الحرية يعني تركها تكون ؛ تركها تظهر نفسها بنفسها . وهذه هي

(1) « Les Philosophes de Platon à Sartre », Ibid., P. 513

(2) a- ibid, P. P. 517- 518

b- « L'être et le néant », ibid, P.P. 413 ... 429

النقطة الثانية التي تبناها ناقدنا «ريشار» . ولكن مفهوم الوصف هذا ليس وفقاً على «سارتر» ، بل ربما أخذه «سارتر» نفسه من «هوسرل» .

ويتوسع «سارتر» في هذا المفهوم حين يبين أننا بالوصف نستطيع تحريض الفهم من الداخل . وهذا شيء متميز بالنسبة للحرية ، يبدأ من اعتبار العمل الإبداعي نتاجاً للحرية ، وينتهي بالتقاط المعاني الأساسية والخيارات الكبرى التي شيدت بناء هذا العمل الأدبي .

وللحرية قلقها الذي يدفع بصاحبه إلى اختيار مشروعه الأساسي في الحياة . وسواء كان الإنسان في اختياره لمشروعه واعياً أو غير واعٍ فإنه مسؤول عن اختياره .

فإذا كان الوعي يحدد الحرية ، إن الحرية تحدد المسؤولية . ومسؤولية كل إنسان عن اختياره تعني غيره بقدر ما تعنيه لأنه يعيش في خضم مسؤوليات أخرى ؛ إنه يعيش في جماعة . ويحدد «سارتر» مهمته في قراءة العمل الإبداعي بأنها محاولة جلاء المغامرة الخاصة بالإنسان الذي دفعه قلقه إلى أن يكون كاتباً .

إن مصطلحي «المشروع الأساسي» «Le projet initial» و«الخيار البدئي» يقعان من «ريشار» موقع العناية الخاصة في بداية أعماله النقدية . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع فيها «ريشار» تحت تأثير «سارتر» .

إن البحث عن الخيار الشخصي في العمل الإبداعي يعني الربط بين الرؤيا «La vision» والأسلوب «Le style» مما يعني بدوره تضافر الجهود النقدية والفلسفية على السواء .

وهذا ما يستلهمه «ريشار» من «سارتر» ، و«سارتر» من «بروست» الذي كان يرى أن الجانب التقني في العمل الإبداعي يعيد دوماً إلى الجانب الميتافيزيقي عند صاحبه .

ولأول مرة يطلع علينا «سارتر» بمفهومه عن «المشروع الأساسي» في الصفحات الأخيرة من كتابه «الكينونة والعدم» مقدماً تجربة «فلوير» كمثالٍ على ذلك :

«أن تكون - في ما يتعلق بفلوير وكل ذات مطروحة على بساط الترجمة الذاتية - يعني أن تتوحد كذاتٍ في العالم . وهذا التوحد غير القابل للاختزال - والذي هو «فلوير» - هو توحد مشروعٍ أساسي ، توحدٌ ينبغي أن يتجلى لنا كمطلقٍ غير ماهوي»⁽¹⁾ .

إن مفهوم «المشروع الأساسي» هو الذي يسمح لـ «سارتر» بتحديد منهجه -

(1) «L'être et le Néant», ibid, p. 621.

اتفاقاً واختلافاً مع المنهجين الكبيرين ؛ منهج التحليل النفسي الفرويدي ، والمنهج الماركسي . ففي حين يسعى التحليل النفسي الفرويدي إلى تحديد العقدة النفسية في أعماق الشخص ، وذلك ضمن حتمية نفسية بيولوجية ، يرفض التحليل النفسي الوجودي - متفقاً في ذلك مع التحليل المادي الباشلاري - مقولة اللاوعي والغريزة . ويصب اهتمامه على اكتشاف الخيار الأساسي النابع بكل حرية من أعماق الشخصية . وفي حين يتوقف اهتمام التحليل الفرويدي على الأحلام والأفعال غير الناجزة «Les actes manqués» والعصاب وأنواع الهوس «L'obsession» نرى التحليل الوجودي يتخطى ذلك إلى أحلام اليقظة والأفعال المكتملة والأسلوب ... الخ⁽¹⁾ .

وكل ذلك يتبناه « ريشار » في تحليله للأعمال الأدبية كما سنرى في ما بعد .
وأما الحدّ الفاصل بين الوجودية والماركسية في رأي « سارتر » فهو أن المرء في ضوء الماركسية يتلقن طبقته الاجتماعية في الأسرة ومنذ الطفولة⁽²⁾ ، بينما هو - في ضوء الوجودية - يحدد اختياره بنفسه وبكل حرية بعيداً عن كافة الضغوط . إن الحدّ الفاصل بين الماركسية والوجودية - في رأي سارتر - هو الحدّ الفاصل بين الجبرية والحرية .

هكذا يعتقد « سارتر » أن منهجه هو الوحيد القادر على اكتشاف الفردة في العمل الأدبي وفي الحركة العامة للتاريخ . ويقدم « سارتر » محاولته التطبيقية الأولى في دراسته عن « بودلير » . وفي هذه الدراسة يرى « سارتر » أن « بودلير » قد اختار منذ اللحظة الأولى لزواج أمه أن يكون جلاّد نفسه :

« هكذا نصل إلى الخيار الأصلي الذي ارتضاه « بودلير » لنفسه ؛ نصل إلى الالتزام المطلق الذي يقرر كل منا بموجبه في حالة خاصة ، ماذا يكون وماذا سيكون ... فإذا كان « بودلير » قد وجد نفسه مرفوضاً منبوذاً ، لقد أراد أن يستثمر هذا الواقع لصالحه . فلقد اضطلع بمسؤولية عزله لكي لا تكون مفروضة عليه وإنما نابعة من ذاته »⁽³⁾ .

ويعدد « سارتر » عناصر هذا الخيار الأساسي من قلقٍ وصحوٍ مؤلمٍ ونزعةٍ شيطانيةٍ ... الخ . ثم يختبر بعض ألوان السلوك عند « بودلير » الإنسان كالنزعة الحيوانية والجنسية والنفور من الطبيعة ، وينتهي من خلال المقارنة إلى أن العمل الأدبي عند

(1) أنظر الصفحات الأخيرة من الفصل الذي بعنوان « التحليل النفسي الوجودي » في المرجع السابق ، وخصوصاً ص 635 . وانظر تكتيف ذلك في الصفحتين «131-132» من كتاب :

- «Psychanalyse et critique littéraire», ibid.

(2) a- «Question de méthode», «J.P. Sartre», 1957, p. 80.

b- «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 205.

(3) a- «Baudelaire», «J.P. Sartre», éd. Gallimard, Coll. idées, 1963, p.p. 21- 30.

b- «La critique», ibid, p. 204.

« بودلير » إنما يعيد إلى نفس الخيار الأساسي . فالعمل الأدبي « ليس نعمة نازلة من السماء لتضميد جراح هذه الروح الممزقة ، ولكنه الشكل الذي تبنّاه « بودلير » للتعبير عن خياره الأساسي »⁽¹⁾ .

فبودلير في رأي سارتر هو الذي اختار العيش لا الحياة ؛ هو الذي اختار أن يتحرر على طريقته الخاصة ، وذلك عبر مظاهر البرودة والعقم والضعف والشح والخطيئة . وأكثر من ذلك فإن « بودلير » - حسب « سارتر » - كان يتوقع اختياره أحياناً قبل أن يختار :

« فالخيار الحر الذي يرتضيه الإنسان لنفسه يتوحد حتماً مع ما نسميه عادةً بمصير هذا الإنسان »⁽²⁾ .

وإذا كان « سارتر » يرى أن الخيار الأساسي هو الأقدر على استيعاب شخصية الأديب بكتليتها ، فإنه لا ينفي أهمية الحكم الاجتماعي مما يعني احتفاظه للماركسية بالمكان اللائق . وهذا ما نلاحظه في الدراسة التي قدمها عن « جان جيني » J. Genet : « فالحقيقة أن هذا الطفل قد تلقن أخلاقاً تدينه . وهو - على إيمانه الكبير بها - إنما يقوّض نفسه بسببها . فأخلاق المالك ترمي به إلى العدم مرتين : مرةً عندما تتركه غير مالكٍ لشيء ، ومرةً عندما تتركه لقيطاً . وهذا هو مفتاح سلوكه وتشوشه . فهو في وضوح النهار - مشرقٌ وشريفٌ وسعيد . ولكنه كلما أكّد سعادته في الضوء ازداد عذابه وتحطمه في الظل . إنه سيتقلص إلى اليأس . فلئن اختلس أو حلم بالقدسية ، إنه لا يفعل ذلك ضد الأخلاق الفلاحية ، ولكن بسببها . إنه يلجأ إلى هذا النشاط التعويضي المزدوج لأنه عاجز عن القضاء على نظام القيم السائد ؛ هذا النظام الذي يرفض أن يترك له مكاناً في الشمس »⁽³⁾ . لقد حاول « سارتر » في ما يرى « روجيه فايول » أن يجمع بين الماركسية والفرويدية ، وأن يردم الهوة التي فصلت بينهما رديحاً طويلاً من الزمن . فإذا كان كلا المنهجين يفسر العمل الأدبي من خارجه : الأول من خلال لعبة القوى الاقتصادية والاجتماعية ، والثاني من خلال المظاهر اللاواعية عن الأديب ، فإن محاولة « سارتر » تقوم على أساس تفسير العمل الأدبي من خلال التحليل النفسي الوجودي⁽⁴⁾ .

ولعله من المفيد أن نقرأ معاً هذه الفقرة التي يتوج بها « سارتر » دراسته عن « جيني » ، ويبين فيها مطامح التحليل الوجودي وغاياته :

(1) ibid. p. 204.

(2) «Baudelaire», ibid, p.p. 241- 243.

(3) «Saint Genet comédien et martyr», J. Paul Sartre, éd. Gallimard, Paris, 1952, p.p. 21- 22.

(4) «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 203.

« فالكشف عن حدود التأويل النفسي « الفرويدي » وحدود التفسير الماركسي ، وأن الحرية وحدها هي القادرة على تقديم إنسان بكليته ، وإظهار هذه الحرية في صراعها مع القدر ؛ أولاً حين تبدو محطمة بأقدارها ومن ثم حين تعكف على أقدارها لتستطيع هضمها شيئاً فشيئاً ، والبرهنة على أن العبقريّة ليست نعمة نازلة من السماء ولكنها المخرج الذي يصطنعه الإنسان لنفسه في حالات اليأس ، والعثور على الخيار الذي يصطفيه الكاتب لنفسه وحياته ومعنى الوجود من حوله حتى في الخطوط الشكلية لأسلوبه وتراكيبه وبني صوره وخصوصية ذوقه ، واقتفاء تاريخ هذه الحرية بالتفصيل . . . هذا هو ما أردته ، والقارئ وحده سيقول ما إذا كنت قد أفنحت »⁽¹⁾ . ولم يكن سارتر محلاً نفسياً ، ولكنه كان يحلم بأن يعثر منهجه على « فرويد » وجودي يعطيه العمق المنشود⁽²⁾ .

وللخلاصة نقول : إن « سارتر » لم يفصل بين الفلسفة والنقد . وإن الوعي الفلسفي الذي تقدمه الوجودية هو وعي الذات بمسؤولية اختيارها . كما أن الوعي النقدي الذي تقدمه يتمثل في محاولة كشف هذا الاختيار الحر من أجل فهم الظروف التي تسمح للذات بأن تكون ذاتاً مبدعةً أو لا تكون . وهذا ما يُخرج النقد من دائرة العلاقة التقليدية بين الأدب والأديب .

(1) «Saint Genet Comédien et martyr», ibid, p. 536

(2) للمقارنة بين التحليل النفسي الفرويدي والتحليل النفسي الوجودي ، انظر : «L'Être et le Néant», ibid, P.P 628...635.

إدمون هوسرل

ويطلع علينا « هوسرل » بفلسفته الظواهرية «La Phénoménologie» التي ساهمت في تأسيس الخلفية الفكرية للنقد الريشاري . فما هي الظواهرية ؟

وما هو الوعي الذي استقاه « ريشار » من الفلسفة الظواهرية وحاول في ضوئه أن يقرأ بعض الأعمال الأدبية ؟

تبدأ الظواهرية من الفصل بين المنطقي «Le logique» و« النفساني » «Le Psychologique» ، ودحض المحاولات التي ترمي إلى إلحاق الأول بالثاني .

ففي المنطق يمكن أن يكون كل شيء - وإن كان غير موجود - موضوع معرفة علمية . وهذا ما يتميز به علم المنطق من علم النفس حيث في وسع الأول إخضاع غير الموجود للمعرفة العلمية ، بينما يعجز الثاني عن ذلك .

وبينما تتصف القوانين النفسانية في رأي هوسرل بالضبابية والتجريبية ، نجد القوانين المنطقية معيارية واثقة من نفسها⁽¹⁾ .

ولكن الفصل بين الأشكال المنطقية والأحداث النفسانية ليس على هذا الجانب من السهولة . فعندما أقول مثلاً : « الطقس جميل » أكون قد مزجت بين المنطقي والنفساني . فالحدث النفساني في هذه الجملة هو إحساسي الذاتي تجاه الطقس ، وأما الشكل المنطقي فهو الجمع بين وحدتين مفهومتين هما الطقس والجمال .

وهذه الصعوبة في الفصل بين المنطقي والنفساني هي التي جعلت بعض الفلاسفة كـ « لوك » «Lock» و« هيوم » «Hume» يقولون بتبعية المنطقي للنفساني ، وتفسير الأشكال المنطقية حسب التسلسل السببي للقوانين النفسانية .

وإذا كان لا بد من توضيح ذلك ، فإننا سنحاول تقديم مثالين فيه وجهة نظر الفلاسفة النفسانيين . وليكن هذا المثال عن السببية «La causalité» .

إن « هيوم » ينفي أن تكون السببية قانوناً منطقياً ، ويؤكد أنها قانون نفساني . فوضع النار تحت الماء ليس سبباً قطعياً وثابتاً لجليان الماء . صحيح أن التجربة أكدت في الماضي أن وضع النار تحت الماء يسبب جليانه ، ولكن ؟ مَنْ يؤكد لنا أن هذه العملية سوف تؤدي غداً أو بعد غدٍ إلى نفس النتيجة ؟ إن التجربة تعني التكرار . والتكرار هنا

(1) «Histoire de la philosophie», «Emile Bréhier», éd, P.U.F. 3 ème tome 1983, p. 969.

أحداث تستوعب الماضي ، ولكنها لا تستوعب المستقبل وبالتالي فإن السببية حدث نفسي وليست شكلاً منطقياً .

ولكن « هوسرل » الذي أفنى حياته وهو يتأمل في هذه الإشكالية ، يرد على هذا الزعم بقوله إنه لا ينفي الجانب الذاتي النفسي في المعرفة ، ولكن المفاهيم توجد قبل التجربة . إنها توجد فينا كبشر قبل أن نتلقها ، بدليل أننا سرعان ما نتقبلها ونتمثلها حين نتلقها .

هكذا تتقابل التجربة عند « هيوم » مع المفهومية عند « هوسرل » ، وذلك من خلال تقابل الأحداث النفسية عند الأول مع القوانين المنطقية عند الثاني . فإذا كان الشيء يتحدد عند « هيوم » بحسيته ، فإنه يتحدد عند « هوسرل » بمماثلته لنفسه عددياً في ظهوراته المتعددة على الوعي⁽¹⁾ . فالمفرد مفرد سواء كان رجلاً أو شجرة أو نافذة . . . الخ . ومربع الوتر يساوي مجموع مربعي الضلعين القائمين في المثلث القائم الزاوية مهما تعددت ظهورات هذا المثلث . وهذا ما ينطبق على كافة العلاقات المنطقية التي تبرهن على نظرية « فيثاغورس » مثلاً .

إن اكتشاف الإنسان للرموز العددية وطريقة استخدامها يشكل منعطفاً حاسماً في تاريخه حيث ينقله من مرحلة « المعرفة الحدسية Connaissance intuitionnelle » إلى مرحلة « المعرفة القصدية Connaissance intentionnelle »

فالإنسان لم يعد في حاجة للجوء إلى المعرفة الحسية إزاء كل مثلث قائم الزاوية ليتأكد من صحة نظرية « فيثاغورس » .

هكذا إذاً - وعبر إشكالية النفسي والمنطقي - ينبثق مفهوم القصدية عند « هوسرل » . وهذا هو ما يعنينا من كل هذا العرض لأن ناقدنا « ريشار » تأثر به كثيراً حتى أصبح جزءاً من قاموسه النقدي .

فالنفساني لا يحدد كل شيء في المعرفة كما هو الأمر عند « هيوم » ، وإنما هو جزء منها . ولتوضيح ذلك نستعير الكلمة المشهورة التي استعارها « هوسرل » من أستاذه « برانتانو Brantano » : « كل وعي هو وعي بشيء ما » . وهذا ما يُعبر عنه في الفرنسية بـ :

(2) « Toute conscience est conscience de quelques chose »

(1) ibid.

(2) « La phénoménologie », Jean-François Lyotard, éd. P.U.F. Coll : que sais-je, Paris, 1976 p. 15.

فالوعي عند « هوسرل » ليس وعياً ذاتياً ، وإنما وعي الذات بموضوعها « Son objet » .
إن الوعي عند « هوسرل » ليس وعي الذات بنفسها كما هو الأمر عند « ديكرت » :
« أنا أفكر » « ego cogito » ، وإنما هو وعي الذات بشيء خارج الذات : « أنا أفكر بما
أفكر به » « ego cogito cogitatum » .

وتوجه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه هو ما نسميه بالقصدية . فالقصدية
هي وعي « الأنا » الذي يفكر في غير ذاته . وكل ما يتجه نحوه القصد يصبح موضوعاً
للوعي . فالوعي الهوسرلي هو وعي الذات بالموضوع .

ولقد استعار « هوسرل » كلمة « القصدية » من أستاذه « برانتانو » « Brantano »
الذي استعارها بدوره من منطق العصور الوسطى⁽¹⁾ . وتجمع هذه الكلمة بين كلمتين ؛
فأما الأولى فهي « intensio » التي تعني خصوصية الإرادة في أن أعني شيئاً . وهذا ما
يفترض وجود هدف ومشروع يستدعيان فعلاً من فاعل الوعي . وأما الكلمة الثانية
فهي « extensio » التي تعني الاحتواء . فالوعي يصدر حكماً يهدف به إلى احتواء جوهر
« essence » . وفعل التوجه عند الوعي يتجاوز نفسه ؛ أي يتسامى وهو يتجه نحو شيء
آخر ، في نفس الوقت الذي يكون فيه الشيء المقصود محتوئاً بشكل ما في المعنى
القصدي لفعل التوجه .

ولكن حلولة الشيء المقصود في فعل القصد تُعد بالنسبة لنشاط الوعي خارج دائرة
الوعي مما يسمح للشيء المقصود بالاحتفاظ بموضوعيته الوجودية الخاصة به .

وهذا ما يقودنا إلى التمييز - داخل الظواهرية - بين « الأنا النفساني L'ego
psychologique » و « الأنا المتسامي L'ego transcendental » . وعلى كل من يريد أن
يتبين الموقف الظاهري أن يميز بين هذين النوعين من « الأنا » عند الإنسان . فكل
إنسان يمتلك « أناه » النفساني الذي يهتم بالعالم والتجربة ، ويمتلك « أناه »
« المتسامي » الذي يتفرج على العالم دون أية مصلحة⁽²⁾ .

ويقوم مبدأ الاختزال « La réduction » في الظواهرية على هذا التمييز .
فالظواهرية تعمل من خلال مبدأ الإبعاد ؛ إنها تبعد كل ما هو تجريبي من أجل الوصول
في النهاية إلى الجواهر « Les essences » . والظواهرية تطمح بذلك إلى الانتقال بالعالم من
ظلام التجربة الساذجة إلى البنى مطلقة الشفافية .

إن عملية الاختزال تعني إبعاد كل ما هو زائف من أجل الوصول إلى الحقيقي ؛

(1) « Les philosophes de Platon à Sartre », ibid P.P. 425- 426.

(2) « La philosophie », Roger Caratini, éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984, p.p. 138... 141.

إلى ما لا يقبل الاختزال وهو الجوهر . فالجوهر في الكائن الإنساني مثلاً هو « أنا »
المتسامي وأفكار هذا « الأنا » . وبمعنى آخر نقول : إن الكائن يختزل إلى وعي ومفاهيم
يعيها هذا الوعي . وأما القصدية في هذا السياق ، فإنها توجه الوعي نحو الشيء .
وهذا التوجه هو آخر ما يتبقى من فعل الوعي حين تكتمل عملية الاختزال . وفي اكتمال
عملية الاختزال نكون قد وصلنا إلى اكتمال القصد L'accomplissement de
« l'intention » ؛ أي إلى المعرفة . والمعرفة تكون كاملة حين يصبح الشيء الذي نتوجه
إليه بالتفكير داخل الوعي . وتكون ناقصة حين لا ندرك الشيء إلا من بعض
جوانبه⁽¹⁾

ويقودنا التمييز بين « الأنا » المتسامي و« الأنا » النفساني إلى مفهوم آخر . ففي
الوقت الذي يختص فيه « أناي » النفساني - في توجهه نحو الأشياء - بالحقل التجريبي
من أجل القيام بعملية الاختزال وبلوغ المفاهيم ، يختص « أناي » المتسامي بمراقبة
حالات وعي . وهذا ما يذكرنا بالكلمة الشهيرة التي قالها « هوسرل » في معرض تحديده
لمهمته :

« إنني أحاول أن أوجه لا أن أكون ملقناً لمذهب . أحاول فقط أن أرى وأن أصف
ما أرى »⁽²⁾ .

إن مفردات « المراقبة » و« الوصف » و« التوجيه » لا يمكن أن تمر بدون
صدى في وعينا . فالوصف « La description » أحد أهم المفاتيح لاستيعاب المنهج
الموضوعي . إنه أحد المفاهيم الكبرى التي تأثر بها « ريشار » واعتمدها في تعامله مع
النصوص الإبداعية . ولقد رأينا كيف نظر « سارتر » إلى هذا المفهوم ، والأهمية التي
أولاه له .

إن « هوسرل » يصف فعل الوعي في توجهه نحو الأشياء لاستيعابها . إنه يترك
الأشياء تفصح عن نفسها بنفسها ليراقب مراحل وعيها وصولاً إلى المفاهيم .
فالظواهرية عند « هوسرل » هي الوصف النفساني المحض لأفعال الفكر التي نصل عن
طريقها إلى الأشياء المنطقية .

فأما الوصف النفساني فهو « الأنا » المهتم بالعالم التجريبي . وأما أفعال الفكر فهي
الوعي التجريبي الذي لا يتبقى منه في عملية الاختزال إلا القصدية . وأما الأشياء
المنطقية فهي المفاهيم التي تعيش مع « الأنا » المتسامي .

(1) « Histoire de la philosophie », ibid, p. 972.

(2) « Les philosophes de Platon à Sartre », ibid, p. 417.

وفي التحديد التقليدي للظواهرية أنها الطريقة التي تدرس كيفية ظهور الواقع على الوعي⁽¹⁾. فالظواهرية تهتم بالظواهر التي يتجلى فيها الواقع من أجل الوصول إلى الجوهر. وعلى سبيل المثال، فإن الأبيض ليس وقفاً على لون الثلج ولكنه يتعدى ذلك إلى ما يصعب حصره من المواد، كالسوسن والقطن وأوراق الكتاب... الخ.

وكل لغة تأتي لتعبّر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها. إن هذه المفردات وتلك المواد ليست إلا مظاهر يتجلى عليها جوهر واحد هو الأبيض. وما تبحث عنه الظواهرية هو الوصول إلى الجوهر عبر المظاهر. وطريقتها في ذلك هي الوصف. ومبدؤها هو الاختزال⁽²⁾. وما المواد التي ذكرناها آنفاً على سبيل المثال إلا أحداث «نفسانية» يمكن اختزالها. ولكن ما لا يقبل الاختزال هو قصدنا نحو الجوهر عبر مظاهره المتعددة. وقد يقول قائل: وما علاقة كل هذا وذاك بالنقد الأدبي؟

ما فائدة البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية؟
ثم أفلا يتضمن البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية تضييعاً لخصوصيتها؟
ويعني آخر: ما هي علاقة الظواهرية بمجال بحثنا الآن؟

إن في وسع الناقد أن يعتمد على الظواهرية في دراسته للأعمال الإبداعية. فهو يستقي منها توجهها في بحثه عن الجوهر دون أن يزعم لنفسه أنه يبحث عن الجوهر الكوني المطلق، وإنما يبحث عن جوهر هذا العمل الأدبي أو ذاك. وهذا يعني أن الناقد عندما يختزل المظاهر التي يتجلى عليها الجوهر في العمل الأدبي لا يلغي خصوصية هذا العمل. فهو في تكتيس للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة إنما يصل في النهاية إلى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عمل إبداعي من سواء.

والمنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية. فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية؛ أعني البنية المفهومية.

لقد كان «هوسرل» يطمح عبر حياته كلها إلى أن يكتب الفلسفة بلغة الحساب⁽³⁾. ولئن كان «ديكارت» قد اشتغل فلسفاً بروح الرياضيات، لقد حاول

(1) «Histoire de la philosophie», ibid, p. 971.

(2) «Expérience et Jugement», «E. Husserl», éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970

انظر الفصلين الأول والثاني من القسم الثالث

(3) «Philosophie première», «E. Husserl», éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970

انظر مدخل الكتاب

« هوسرل » أن يقدم الفلسفة علماً كالرياضيات (1).

ولكن هوسرل « أفنى حياته عبر هذا الطموح المخفق . فهل يستطيع النقد أن يتوصل إلى ما لم تتوصل إليه الفلسفة . هذا هو ما يحاول المعاصرون ، وفي طليعتهم النقاد الألسنيون والبنويون .

ولا شك أنه وإن استفاد « ريشار » من هؤلاء وأولئك فإنه ينتمي إلى حقل آخر .

* بهذا نكون قد وضعنا يدنا على مصادر النقد الريشاري دون أن نزعم حصرها بشكلٍ قاطعٍ ونهائي . ولعله ما من سبيلٍ على الإطلاق إلى حصر الناقد في شبكة معارفه وقراءاته . فمثل هذا الطموح يعني العودة إلى حياة الناقد بكل دقائقها وتفصيلاتها . ولكنه إذا كان صحيحاً أن الخطوط الكبرى لا تطمس الخطوط الصغرى في ثقافة الناقد ، فإنه صحيح أيضاً أنها تغطي عليها . وبهذا المعنى يمكن أن نزعم أننا أوفينا مهمتنا حقها من التدقيق والتمحيص .

ولقد كان من الممكن أن نتوغل أكثر في مناقشة مصادر النقد الريشاري . كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله عن « عناصره الأربعة » وعلاقتها بخصوصية الإبداع . فإذا كانت كل الصور الأدبية تعود إلى هذه العناصر ، أفلا يمكن أن يعني ذلك أنه لا توجد في عالم الإبداع الأدبي إلا أربع خصوصيات ؟ أفلا يضع هذا السؤال منهج « باشلار » كما وضع سابقاً منهج « فرويد » في موقع المواجهة مع الذات ؟ فماذا يقدم لنا - من حيث خصوصية الإبداع الأدبي - أن نعرف مثلاً أن هذا المبدع أو ذاك مصاب بعقدة « أوديب » أو غيرها ؟ وماذا يقدم لنا أن نعرف أن هذا الشاعر « هوائي » وأن ذاك الشاعر « مائي » ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تعرفنا بخصوصية المبدع أكثر مما تعرفنا بخصوصية الإبداع . فالفلسفة يمكن أن تزود الناقد بسلاحٍ فعالٍ يعمق فهمه للعمل المنقود . ولكن حذار ، فإن الناقد باستخدامه لهذا السلاح إنما يكتشف الخصوصية الفكرية عند منقوده ، ولكنه لا يكتشف الخصوصية الأدبية .

ولكن ، هل من حقنا أن نسأل هؤلاء الفلاسفة عن خصوصية الأدب ؟ كلا ، فالنقد الأدبي ليس مجال اختصاصهم الدقيق . وحسبهم أنهم زودونا بطرقٍ للتفكير نستطيع استخدامها لفهم هذا العمل الأدبي أو ذاك . ولكنه من حقنا ، بل من واجبنا أن نسأل ناقدنا « ريشار » أولاً عن مدى تملكه لهذا السلاح الفلسفي ، وثانياً عن مدى بلوغه

(1) ibid., p. 972.

أو سعيه إلى بلوغ خصوصية الإبداع .

قلنا إنه كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله . ونقول إنه كان يمكن أن نستوقف « سارتر » ونستجوبه بخصوص « مشروعه الأساسي » ونوجه إليه نفس الأسئلة التي أمكن توجيهها لـ « باشلار » .

وكان من الممكن أن نسأل « هوسرل » عن « جواهره » الفلسفية ، ومدى تأثيرها في التيار النقدي الشكلاني الذي ما انفك يهجن في أمر الوصول إلى قوانين اللغة والأدب . وما كان يمكن أن نتوقف عنده في هذا المجال هو التطابق بين تعريف « الجواهر » عند « هوسرل » وتعريف « الوظيفة La Fonction » عند الناقد الشكلاني الكبير « فالديمر پروپ V.Propp » . فالجواهر « هو اللامتغير الذي يُبقى على نفسه عبر كافة التغيرات »⁽¹⁾ . ووظيفة الشخصية في قصص العجائب عند « پروپ » هي « العنصر الثابت الدائم في القصة آياً كانت الشخصية أو الطريقة التي تملأ بها هذه الوظيفة عملها »⁽²⁾ .

كان من الممكن أن نفعل كل ذلك ، ولكن موضوع بحثنا كان سيأخذ اتجاهاً آخر . فما يعيننا في الدرجة الأولى ليس دراسة هؤلاء الفلاسفة ، وإنما دراسة تأثيرهم في النقد الريشاري . ونرجو أن نكون قد حققنا هذا الهدف .

* ويبقى أن نشير إلى أننا في الفصل الأول من دراستنا - بعد هذه المقدمة - سنباشر بدراسة المفاهيم النقدية المؤسسة للمنهج الموضوعي .

* ثم نتلو ذلك - في الفصل الثاني - بتقديم ترجمتنا للدراسة النقدية التي أصدرها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « پول إلوار » . وهي دراسة من إحدى عشرة دراسة في الشعر الفرنسي الحديث جمعها « ريشار » في كتاب بعنوان « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث »⁽³⁾ .

وتأتي هذه الدراسة تنويعاً للجهود النظرية من حيث إنها تطبيق عملي للمفاهيم النقدية الموضوعية . فلقد فضلنا أن نترك « ريشار » يقدم نفسه بنفسه على أن نقدمه نحن مطبقين منهجه على قطعة من الأدب العربي .

ولقد كانت الترجمة معاناة حقيقية تجرّعنا مرارتها عبر فترة طويلة من الجهد المتواصل وأردنا لها أن تكون نموذجاً أعلى للترجمة الأصيلة .

(1) «La phénoménologie», ibid, p. 12.

(2) «Morphologie du conte», «Valdimir Propp», éd. Seuil, coll, points 1965- 1970, p. 31.

(3) «Onze études sur la poésie moderne», éd. seuil, Paris, 1964.

ولا يسعني وأنا أذكر هذه المعاناة إلا أن أتوجه إلى زوجتي الدكتورة « سميرة بن عمو » بالشكر الجزيل لما بذلته إلى جانبي من جهود مضيئة في سبيل إنجاز هذه الترجمة .

* وأما الفصل الثالث الذي سميناه « نقد المنهج الموضوعي » فقد قسمناه إلى ثلاث فقرات أساسية خصصناها - على التوالي - لتحديد علاقة « المنهج الموضوعي » بمنهج « التحليل النفسي » ومنهج « الموضوعية البنوية » و« المنهج البنوي » . ونكتفي هنا بالإشارة إلى أنه ربما كان من المكتسبات الجانبية لدراستنا الحالية أن تتكامل مع دراستنا السابقة والتي كانت بعنوان « الموضوعية البنوية : دراسة في شعر السياب »⁽¹⁾ .

فدراستنا الحالية كدراستنا السابقة إنما تهدف - في الدرجة الأولى - إلى تكوين نقد تأسيسي يكون منطلقاً لمشروع نقدي كبير . فالتحديث لا يمكن أن يكون بغير تأسيس ، والتأسيس لا يمكن أن يقوم بغير وعي بالحدثة . وهذا ما تطمح دراستنا إلى أن تكون قد ساهمت في إنجازه .

والله من وراء القصد
د. عبد الكريم حسن

(1) « الموضوعية البنوية : دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت 1983 .

الفصل الأول

مفاهيم النقد الموضوعي مفهوم الموضوع

الموضوع هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي . ولعله من قبيل التزيد أن نشير إلى أن الموضوعية هنا ليست إلا نسبة للموضوع «Thème» مما يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم⁽¹⁾ .

(1) يقترح الدكتور « جوزيف شريم » ترجمة الكلمة الفرنسية «Thématique» إلى : العربية « موضوعية » ، وذلك « تجنباً للالتباس » الذي تثيره كلمة « موضوعية » والتي تعبّر عادةً عن الكلمة الفرنسية «Objectivité» .

(مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - بيروت - العدد 23 - ص 112) .

- وأما الدكتور « هاشم صالح » فإنه يقترح استخدام كلمة « موضوعاتية » .

(المرجع السابق - العدد 40 - ص 22) .

- وأما الذين استخدموا كلمة موضوعية فأكثر من أن يحصوا . ومنهم الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور فؤاد زكريا والدكتور يوسف خليف . (انظر على التوالي : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - الطبعة الثانية - 1972 - ص 305 ؛ النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة الدكتور « فؤاد زكريا » - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة - 1974 - انظر الفقرة التي بعنوان (النقد الباطن) ذو الرمة : . شاعر الحب والصحراء - الدكتور يوسف خليف - دار المعارف بمصر - 1970 ، ص 13-12) . ولقد سبق لنا أن استخدمنا كلمة الموضوعية في كتابنا الذي بعنوان : الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1983 .

ولعرض المشكلة نقول :

إن كلمتي «Thème» و«Objet» في الفرنسية تحملان أصلاً نفس المعنى ، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني (Grand dictionnaire encyclopédique éd. Larousse, Paris, 1982- 1985, 10ème volume, P. 10187, et 7ème volume, P. 7512) . فكل ما هو «Thème» بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر ، هو «objet» . وكل ما هو «objet» هو «Thème» لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر . ولكن «objet» تتقابل مع «Sujet» ، ولا تستطيع كلمة «Thème» أن تحقق هذا التقابل . ومن هنا يبدأ الالتباس في الكلمة العربية « موضوعية » والتي تتضمن المعنيين . ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيل بتمييز المراد من هذه الكلمة . فإذا عجز السياق عن توفير هذه الضمانة وضعنا المقابل الفرنسي «objectivité» إلى جانب الكلمة العربية « موضوعية » في كل مرة تعبّر فيها عنها ، وتركتنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها الفرنسية حين تعبّر عن «Thématique» وذلك كما فعلنا في الكتاب الذي بين أيدينا . ويبقى استخدام أية =

وعلى الرغم من أن دراسة « الموضوع » في الشعر كانت الهم الأكبر عند ناقدينا « ريشار » منذ بداية حياته النقدية في عام 1954 ، فإننا لا نعتز عنده على أي تعريف للموضوع إلا بدءاً من عام 1961 ، وذلك في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن الشاعر الفرنسي « مالارميه » :

« الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس ، أو ديناميكية داخلية ، أو شيء ثابت يسمح لعالمٍ حوله بالتشكل والامتداد . والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية ؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يُراد الكشف عنه تحت أستار عديدة » (1) .

* أن يكون الموضوع مبدأ « Principe » ، فهذا يعني أنه يشكل نقطة انطلاق عند « ريشار » . وهو لا يشكل نقطة انطلاقٍ وحسب ، ولكنه يشكل نقطة عودةٍ كلما دعت الحاجة . فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجه الدراسة الموضوعية بدءاً منه وعودةً إليه . إنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية النقدية ، دون أن يغفل أنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية . ولنا مع هذا الجانب الأخير شأنٌ في ما يتقدم من بحث .

* وأن يكون هذا المبدأ « محسوساً » « Concret » ، فهذا يعني أنه يركز على أشياء العالم المحسوس . وذلك أن الموضوعية عند « ريشار » تستند إلى قاعدةٍ حسية . ومفهوم « الحسية » « Sensation » على غاية الأهمية في النقد الريشاري ، وسندرسه في حينه .

* وأما أن يكون الموضوع ديناميكيةً داخليةً ، فهذا ما يعيد - في العمل الإبداعي - إلى العلاقات الجدلية غير المرتبة ؛ هذه العلاقات التي تتحكم في التفاعل بين العناصر المكونة للموضوع أو بين الموضوع وغيره من الموضوعات .

* وأما أن يكون الموضوع « شيئاً ثابتاً » « Objet fixe » يسمح لعالمٍ حوله بالتشكل والامتداد ، فهذا يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي . وسنرى بعض الأشكال التي يتراءى لنا قدنا « ريشار » أن العالم الأدبي يلتف بها حول

= كلمة من الكلمات العربية الثلاث « موضوعية - مواضيعية - موضوعاتية » ، مشروعاً ومعبراً عن موقفنا من اللغة . فإذا طلبنا التكثيف والاقتصاد في اللغة التحجنا إلى استخدام كلمة موضوعية دون أن نرى في ما تثيره من التباس أية عتبة . وكل من يطلع على مفهوم « شكل المضمون » في هذه الدراسة يجد المسوغ الكافي لهذا الموقف . وإذا طلبنا التوسع اللغوي من أجل التحديد والفصل بين المعنيين التحجنا إلى إحدى الكلمتين « مواضيعية » أو « موضوعاتية » على ما فيها من ثقلٍ يَبْن .

(1) « L'Univers imaginaire de Mallarmé », éd. Seuil, p. 24.

الموضوع ، كالأشكال الشبكية والإشعاعية . . . الخ .

* وأما مفهوم « القرابة السرية » « Parenté Secrète » والذي أخذه « ريشار » عن « مالارميه » ، فإنه يشير إلى العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي . كما أنها تعطي مؤشراً لدور النقد في الكشف عن روابط هذه القرابة السرية .

والذي نلاحظه أن تعريف الموضوع على هذا النحو لا يخلو من بعض العمومية . ففي الوقت الذي يريد فيه « ريشار » أن يقدم تعريفاً محدداً للموضوع ، نرى الموضوع وهو يحاول الإفلات من يديه . فهناك جوانب لا يغطيها هذا التعريف ، ومن ذلك مثلاً مفهوم « الاطرادية La recursivité » . أولم يعترف « ريشار » صراحةً بأنه « لا شيء أكثر هروبية وضبابية من الموضوع »⁽¹⁾ ؟

وبعد ما يقرب من خمسة عشر عاماً على التعريف السابق للموضوع ، يقدم « ريشار » في حديث أدلى به للإذاعة الفرنسية تعريفه التالي :

« الموضوع وحدة من وحدات المعنى ؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما . كما أنها مشهود لها بأنها تسمح - انطلاقاً منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي - بيسط العالم الخاص لهذا الكاتب »⁽²⁾ .

ولا شك أن بين التعريفين السابقين مسافةً بيّنة . ولكن هذه المسافة ما تلبث أن تزول حين ندرك أن التعريف الأول تعريف للموضوع في ذاته ، بينما هو في الثاني تعريف له في علاقته مع المعنى . إن التعريف الأول يركز على الدور التنظيمي والتوجيهي الذي يلعبه الموضوع ، بينما يركز التعريف الثاني على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الإبداعي . إن التعريف الأول يغفل اطرادية الموضوع ، في الوقت الذي تحتل فيه الاطرادية لبّ التعريف الثاني . ويلتقي التعريفان على أن الموضوع هو النقطة المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها عناصر الكون الإبداعي .

(1) المصدر السابق .

(2) «Ofratème», p. 9 . ولا يوجد تاريخ دقيق لهذا الحديث ، وإنما نمطه تاريخاً تقريبياً . وفي محاضراته النظرية التي ألقاها « ريشار » بتاريخ 1976/2/25 في جامعة «Vincennes» تعريف لا يخرج عن هذا التعريف الذي أدلى به للإذاعة ، ولذا نكتفي بتبتيته في الحاشية : « الموضوع إحدى مقولات المعنى . وبشكل أدق ، فإن الموضوع مقولة من مقولات الحضور المشهود بأهمية نشاطها في العمل الأدبي » .

ولعله لا بد من الإشارة إلى أن التعريفات المتفاوتة التي يقدمها «ريشار» عن الموضوع ، إنما كانت تتطور بتطور دراساته واهتماماته في هذا الميدان . وهذه التعريفات لا تناقض بينها وإنما تتميز من بعضها في التركيز على هذا الجانب أو ذاك من جوانب الموضوع .

وربما كان من المفيد أن نشير إلى التحديد الذي يقدمه قاموس علم اللغة الفرنسي للموضوع⁽¹⁾ . وهو تحديد يربط بين الموضوع والجذر اللغوي «La Racine» . فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى . فإذا أردنا أن نمثل لذلك في العربية قلنا إن الجذر اللغوي (ك - ت - ب) عبارة عن أصوات «des phonèmes» لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات : فإذا حركتها كلها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً معلوماً ، وإذا حركت أولها بالضم وثانيها بالكسر أعطت ماضياً مجهولاً . فالمعنى يرتبط - في الجذر - بالحركات - التي تحدده . ومن هنا يأخذ التحديد اللغوي للموضوع أهميته لأنه يربط بين المعنى والشكل المجرد .

إن الجذر اللغوي «حاضن» لذرات المعنى التي تشترك فيها كل المفردات المؤسسة عليه . ولكن تحقق هذا الجذر في شكل معين هو الذي يجعل منه موضوعاً .

ومن الواضح أن «الموضوع» في هذا التعريف هو المعنى الذي يتحقق في شكل لغوي غير قابل للاختزال .

وأما القاموس الفرنسي الفلسفي «Lalande» فإنه يعطي تحديدين للموضوع . في الأول ينكشف لنا الموضوع على أنه «مسألة معروضة» للتأمل أو التطوير أو النقاش . وفي الثاني نرى مقارنة مع جانب «التطوير» الذي رأيناه في التحديد الأول . فاعتماداً على هذه المقاربة يصبح الموضوع «ما يوجه تطويراً عضوياً دون ادعاء بتحديد مسبقاً بشكل كلي . إنه يوجه ، ولكنه يقبل الصيغ العديدة التي يمكن أن يأخذها هذا التطوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه»⁽²⁾ .

ومن الواضح أن التعريفات التي يقدمها «ريشار» للموضوع ، لا تخرج عما يقدمه المعجمان المذكوران . بل إن «ريشار» يحاول الجمع بين اللغوي والفلسفي حين يقول «إن النقد الموضوعي علم معنى قصدي ، ينظم محتوى العمل الأدبي بموجب مشروع يرتبط ب (أنا) خاصة»⁽³⁾ .

(1) «Dictionnaire de Linguistique», éd. Larousse, Paris, 1973. Voir les termes «radical», et «Racine».

(2) Dictionnaire «Lalande André», «vocabulaire technique et critique de la philosophie», éd, P.U.F. Paris, 1950, p.p. 1123- 1124.

(3) Ofratème.

والمهم في الأمر هو أن الموضوع يشكل المحور النقدي الذي تدور حوله أعمال «ريشار» منذ بداياتها الأولى . لقد كان مفهوم «الموضوع» بذرة ما لبثت أن نمت واكتنزت على مرّ السنين بما وهبها «ريشار» من نظرٍ نقدي عميق . فلقد لاحظ منذ كتابه الأول أنه :

« في الأشياء وبين الناس وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسّق الحياة الأكثر سريةً وتنسّق التأمل في الموت والزمان »⁽¹⁾ .

ومن خلال هذه الملاحظة نستطيع أن نضع يدنا على أمرين مهمين جداً في ما يتعلق بالموضوع :

- فمن جهة ، نستطيع أن نلاحظ مع «ريشار» أن بعض الموضوعات تعاود نفسها في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في مفهوم «الاطرادية» .

- ومن جهة أخرى ، فإن هذه الموضوعات تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في الوظيفة النوعية التي يشغلها الموضوع .
فأما عن الإطرادية فإن «ريشار» يقرر أنها :

« هي المقياس «Le Critère» في تحديد الموضوعات . فالموضوعات الكبرى في عمل أدبي ما ، هي الموضوعات التي تشكل المعنوية غير المرئية «l'invisible architecture» لهذا العمل . وبذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه . وهذه الموضوعات هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي ، وهي التي تقع عليها عياناً بغزارة استثنائية . فالتكرار أينما كان دليل على الهوس »⁽²⁾ .

إن استخدام «ريشار» لمصطلح الهوس «Obsession» من أجل تعزيز مفهوم الإطرادية أمرٌ على غاية الأهمية لأنه يشكل أحد مفاتيح العلاقة بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي . ولكن ما يعنينا الآن هو التأكيد على أهمية المعاودة في العمل الأدبي ، وما ينتج عن ذلك .

فإذا كانت معاودة الموضوع لنفسه على هذه الدرجة من الأهمية ، فإن الموضوع يتجسد في كلمات . وهذا ما يضع ناقدنا أمام إشكالية العلاقة بين الموضوع والكلمة . وإذا كان الموضوع يعاود نفسه من خلال معاودته للكلمات التي تجسده ، فإنه لا بد من

(1) «Littérature et sensation», Ed. Seuil, Paris, 1954, p. 14.

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», p. 24.

حصر هذه الكلمات أولاً . وهذا ما يضع ناقدنا أمام إشكالية أخرى وهي إشكالية الإحصاء .

فكيف ينظر « ريشار » إلى هاتين المسألتين ؟
على الرغم من أنه لا جدال في ما تقدمه الإحصائيات ، فإنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية . فالموضوع يتعدى الكلمة غالباً بشموليته . وامتداده . . . ومن ثم تهض صعوبة أخرى : فبناء معجم للتواتر اللفظي «Un lexique des fréquences» في العمل الأدبي يفترض أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقع إلى آخر . والحقيقة أن معنى الكلمة يتغير ، سواء في ذاته ، أو في ما يلفه من معانٍ تدعّمه وتجعل منه معنى . . . فالمعاني لدى تناولها موضوعياً لا تؤخذ إلا بطريقة شمولية «Globale» متعددة القيمة «Multivalente» ؛ طريقة التكوّك ، مما يعني تفادي الجمود في معجم التواتر اللفظي الذي يبينه المنهج الموضوعي .

فلا الدراسة الرياضية ، ولا الجرد الشامل سعياً وراء حصر الموضوعات ، يمكن أن يبلغ غاية الموضوعات وثراءها . ولا يبقى في النهاية إلا الدقة والصبر في قراءة النص . فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤيا والخيال⁽¹⁾ . وعلى هذا فإنه يتوجب علينا أن نتناول مفهوم الإطراذية بشيء من التحفظ . إنه يتوجب علينا أن نتقبل هذا المفهوم دون أن نستسلم له ؛ أن نعدّه معياراً ، دون أن يكون المعيار الوحيد . فلئن كانت الإطراذية معياراً ضرورياً لتحديد الموضوعات ، إنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد . فبأي معيار تكتمل الإطراذية ؟

إن الغزارة ليست المعيار النهائي لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي . فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة أو معنى جوهري . وربما كان الأهم من ذلك هو القيمة الاستراتيجية للموضوع أو موقعه الجغرافي .

وكثيرة هي التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ، أو في ما يسميه « مالارمي » « نقاط التقاطع » «Points d'intersection» ، فتكون بذلك قادرة على إدخال القوانين التي تنظم حقول التجربة المتعددة . وعلى سبيل المثال ، فإن صورة العري «La nudité» عند « مالارمي » تسيطر على الحقل الإثاري ، ولكنها تمتد بنفوذها إلى مجالات من الفكر الأشد صفاء ؛ مجالات من التصوير الجمالي والميتافيزيقي

هكذا يبدو لنا الموضوع عنصراً يتعدى بغيره ، مما يسمح لنا بذرع المجال الداخلي للعمل الأدبي في كل الاتجاهات ، أو قل إن الموضوع مفصلٌ يسمح للعمل الأدبي

(1) المصدر السابق ، ص 25 .

بالترايط في كيان دال⁽¹⁾ . ويخلص «ريشار» إلى هذه النتيجة المكثفة :

إن قيمة أي موضوع إذاً ، تتحدد من خلال إلحاحيته «Sa capacité d'insistance» وقدرته على التمفصل «Sa puissance d'articulation» . ولا تأخذ الموضوعات معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر في هذا الفضاء العالمي «espace mondain» والحميمي «Intime» في نفس الوقت . هذا الفضاء الذي يسميه «جورج پوليه» بـ «المسافة الداخلية distance intérieure» ، و«جان ستاروبنسكي» بـ «العين الحية L'œil vivant» ، وأسميه بـ «الكون التخيلي Univers imaginaire»⁽²⁾ . إن قدرة الموضوع على التمفصل تُكسب الموضوع أهمية نوعية . فكما يتحدد الإنسان بعلاقاته ، يتحدد الموضوع بعلاقاته مع الموضوعات الأخرى . إنه يكتسب معناه من خلال ما يعقده مع غيره من وجوه ارتباط :

« فالموضوعات تميل إلى أن تتنظم كما يحدث في البنى الحية . إنها تترايط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون «التشاكل Isomorphisme» (*) والبحث عن أفضل توازن ممكن »⁽³⁾ .

* ويميز «ريشار» من الموضوع عنصراً أكثر خصوصيةً ومحسوسيةً «Plus concret» وهو الترسيم «Le motif» . وهذا العنصر يتشتر على امتداد العمل الأدبي ؛ بمعنى أنه يتكرر ويرتبط ويتسجل بطريقة متميزة .

ومن الأشياء التي تعدّ ترسيمات واضحة عند «پروست» مثلاً ، يقدم «ريشار» أمثلة الزهر والسمك والمصباح والحد والناقوس . . الخ .

ويشير «ريشار» إلى أن الدراسات الموضوعية عند سابقه لم تكن تميز بين الموضوع

(1) المصدر السابق ، ص 25-26

(2) «Ofratème», p. 9

(*) نقول عن بنيتين من مستويين مختلفين إن بينهما تشاكلاً حينما تبديان نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية . فحين تكون القوانين التركيبية الصرفية مثلاً مطابقةً للقوانين التركيبية في علم المعنى نقول إن بين علم الصرف وعلم المعنى تشاكلاً .

وحيث يمكن أن توضع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغة ما ، مفردة مفردة ، في علاقة مع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغة أخرى ، نقول إن بين اللغتين تشاكلاً معنوياً .

ومن الواضح أن درجة التشاكل تختلف باختلاف الثنائيات التي نضعها مقابل بعضها . وفي علم اللغة فإن المشكلة الأهم هي معرفة حضور أو غياب التشاكل بين الوقائع اللغوية والاجتماعية والثقافية . أنظر :

«Dictionnaire de linguistique», ibid, voir , «Isomorphisme» .

(3) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 26.

والترسيمة : أعني أنها لم تكن تميز بين المستويات المتفاوتة المحسوسية مما كان يقود غالباً إلى خلط .

ولكن « ريشار » لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يتوغل أكثر في عملية التمييز حين يلاحظ أن الترسيمة بحد ذاتها ليست على درجة واحدة من المحسوسية « Concrétude » . فإذا كان السمك ترسيمة ، فإنه يمكن أن يتفرع عنها أنواع أكثر خصوصية . وتكتسب هذه الترسيمة خصوصيتها من خلال مجموعة أنواع السمك الخاصة بها . وكل نوع يمكن أن يرتبط بشخصية معينة في العمل الأدبي . فهذا النوع معروض لفلان ، وذاك معروض لآخر ، مما يجعل الترسيمة تتدرج في طرق متعددة المحسوسية .

فأية رابطة إذاً بين الموضوع والترسيمة ؟
هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى الفقرات التالية .

مفهوم المعنى

* لفهم المعنى عند « ريشار » لا بد من استجوابه ، ولاستجوابه لا بد من وصفه ، ولوصفه نستعين بتصنيفه وتنظيمه :

فالقراءة الموضوعية ليست قراءة تأويلية «Interprétative» ولا تفسيرية «Explicative» ولكنها وصف «description» شامل يمكن تسميته بالجرد أو التنظيم «Inventaire ou répertoire»⁽¹⁾ .

ومصطلح الجرد هنا ، لا يحمل مفهوماً كمياً وحسب ، ولكنه يحمل مفهوماً نوعياً حيث يتم وضع العناصر المتألفة في حقل واحد .

إن مصطلحات « الجرد » و« التنظيم » و« التصنيف » تنتمي إلى عالم واحد هو عالم الوصف ؛ وصف المعنى . فما الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف هذه ؟

إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر المدلول «Les éléments de signifié» في العمل الأدبي بما يعيده إلى الإرتسام في مشهد «Paysage» إدراكي وخيالي فريد⁽²⁾ .

ولكن ، ما هي الرغبة التي يحققها وصف هذا المشهد ؟ وما هي طبيعة الرغبة التي تحرك عملية التصنيف هذه ؟

إنها الرغبة في السعي نحو التجانس «Cohérence» ، هذا التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام «Système» متسق ذي خصوصية .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) المصدر السابق .

والهدف من المنهج إذاً هو اكتشاف الفريدة «La singularité» في هذا النظام وتمييزه من غيره في الأعمال الأدبية الأخرى⁽¹⁾.

* إن تصنيف المعنى عند «ريشار» يعني وضعه في مقولات «catégories». وكل مقولة تنطوي على مجموعة من النظائر التي يمكن إبدالها من بعضها. وهذا ما يسمى في الفرنسية بـ «Paradigme». وسنطلق عليه في العربية اسم «سلسلة الأمثال». وتشير «سلسلة الأمثال» إلى إمكانية الاختيار داخل الحقل الواحد. وهي إمكانية مفتوحة للخيال⁽²⁾.

إن مصطلح «سلسلة الأمثال» يتبنى إلى الألسنيات الحديثة «La Linguistique» مما يعزز الصلة بين النقد الريشاري وعلم اللغة الحديث.

كما أن مصطلح «المقولة» مصطلح فلسفي مما يعني ارتباط الفلسفة بالنقد عند «ريشار». ولكن، لنكن هنا على حذر. فلقد وجدنا لتونا أن الموضوع إحدى مقولات المعنى. وإذا تعود إلى الفلسفات التي حددت مقولات المعنى، فإننا لا نلاحظ أن الموضوع يشكل واحدة منها. وهذا ما يقضي إلى النتيجة الأولى في دراستنا لمقولات المعنى عند «ريشار». فـ «ريشار» يستعير هذا المصطلح من الفلسفة دون أن يحتفظ له بأبعاده التي حددتها الفلسفة. وإذاً، فما هي المقولة في النقد الريشاري؟

المقولة قاعدة يستند إليها «ريشار» في تصنيف المعنى في العمل الأدبي. وكل ما يخدم في تصنيف المعنى يسميه «ريشار» مقولة. فإذا لاحظ أن العمق «La profondeur» عند شاعر معين هو القاعدة التي يستند إليها شعره، سُمي العمق مقولة. وإذا لاحظ أن العمودية «La verticalité» هي الظاهرة التي تشغل شاعراً آخر، سُمي العمودية مقولة... وهكذا.

والأمر بلدي، فما دام العمق موضوعاً، والموضوع مقولة، فإن العمق مقولة. وهكذا يبدو أن كل ما هو مطرد في العمل الأدبي يشكل مقولة عند «ريشار». ولقد لاحظنا أن «الاطرادية» مفهوم على غاية الأهمية، فهو الخطوة الأولى في النقد

(1) المصدر السابق.

(2) وذلك بالمقابلة مع ما سنطلق عليه اسم «السلسلة التأليفية» كترجمة للكلمة الفرنسية «syntagme». إن سلسلة الأمثال تعمل من خلال علاقة الغياب «in absentia» بحيث يتم التساؤل عن الوحدة اللغوية المستخدمة من خلال ما كان يمكن أن يُستخدم مكانها. ففي الجملة «نام الطفل» مثلاً نتساءل عن استخدام الفعل «نام» دون الفعل «رقد» أو ما يماثله. وأما سلسلة التأليف فإنها تعمل من خلال علاقة الحضور «in presentia» بحيث يتم وصف الوحدات اللغوية من خلال تحققها الفعلي في الجملة إلى جانب بعضها، وكلما امتدت الجملة اتسع مجال الوصف.

الريشاري . هذا من الناحية الكمية ، فأما من الناحية النوعية ، فإن « سلسلة الأمثال » تعني العمل على المستوى العمودي ؛ أي وضع العناصر التي يمكن إيدالها من بعضها في حقل واحد . فهذه العناصر ترتبط مع بعضها بصلة قرب . وعلى هذا ، فإن « سلسلة الأمثال » تقدم أداة نوعية من أدوات تصنيف المعنى . وسواء في ذلك العناصر التي تنتمي إلى عالم اللغة ، أو العناصر التي تنتمي إلى عالم الصورة والخيال .

ولما كان الموضوع أهم أساس في تصنيف المعنى ، فإنه أهم مقولة في النقد الريشاري .

* ولكنه لا بد من التذكير بتصنيف آخر ينطلق من الموضوع ، وهو التصنيف الذي يميز بين الموضوع والترسيمة . فهذا التمييز يفيد كثيراً في تصنيف المعنى . وذلك لأن الترسيمة تدل على اختيار عند الكاتب . فالترسيمات معروضة في العمل الأدبي بشكل غير منظم ، ولكن كلاً منها يتعلق بسجل خاص للمعنى . ويجب أن يفهم كمحطة لرغبة إيجابية أو سلبية . وهنا نتوقف قليلاً لتجيب على سؤال تركناه معلقاً في حينه ، ونخص العلاقة بين الموضوع والترسيمة :

« فالموضوع هو المقولة التي توجد على شكل « سلسلة أمثال لغوية » « Paradigme Linguistique » . ومن هنا ، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يكون « مارسيل بروست » مؤسس النقد الموضوعي ، لأن عمله بحث عن الاختيار الممكن داخل الحقل الواحد .

إن الموضوع يوجد كـ « سلسلة أمثال » لغوية تحتوي وتمثل في داخلها أنواع الترسيمات التي تأتلف مع بعضها في مجموعة مقولاتية واحدة .

وهكذا ، فإن تحليل الموضوع ووصفه ، يعني تعيين الترسيمات المتنوعة في داخله . وهذا ما يعني تحديد هذه الترسيمات من خلال اختلافها واختلافها . فهذه الترسيمات المتكررة في العمل الأدبي هي التي تحدد - على طريقتها الخاصة - بعض المفاهيم الأدبية فيه ⁽¹⁾ .

إن تصنيف الموضوع في ترسيمات يعني أن الموضوع يتطور في العمل الأدبي حسب نسق هذه الترسيمات التي تلتقي في داخله . وهذا ما يقود « ريشار » إلى اعتبار القراءة الموضوعية قراءة نسقية « Lecture sérielle » ؛ أعني قراءة أنساق من الترسيمات التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي . وكما أن الموضوع يتطور حسب الدراسة النسقية

(1) المحاضرة النظرية .

لترسيماته ، فإن الترسيمية تتطور حسب المقولات الموضوعية التي تلتقي في كل موضوع وتؤلفه كموضوع متفرد . أولم يقل « ريشار » إن المنهج الموضوعي بحث عن المعنى في كل الاتجاهات⁽¹⁾ ؟ أوليس البحث عن المعنى عند « ريشار » مسحاً لحقول هذا المعنى ؟

هكذا ينتقل « ريشار » على محورين ؛ فمن المقولات الكبرى إلى جزئيات المعنى ، والعكس صحيح . إنه يلتقط جزئيات المعنى منطلقاً من المقولات الكبرى ، ويصل إلى المقولات الكبرى عبر جزئيات المعنى . ومثله في ذلك قول « بروس » :

« إن أدنى رغبة فينا - وإن لم تكن أكثر من عنصرٍ وحيدٍ كالإيقاع - قابلةٌ في ذاتها لكل العلامات الموسيقية الأساسية التي تقوم عليها حياتنا »⁽²⁾ .

ويعلق ناقدنا على هذا بقوله :

أفلا يهديننا « بروس » بهذه الكلمات إلى طريقةٍ لقراءته ؟ . هكذا سنستعيد الإصغاء إلى العلامات الموسيقية لهذا اللحن الأساسي ، وذلك عبر الفردة في كل لحظةٍ معاشةٍ مكتوبة . سنصف كل رغبةٍ مهما صغرت لنستخرج منها ونستخرج عبرها الوجوه الحسية والغريزية الكبرى ؛ الوجوه التي تنظم انبثاق الرغبة بطريقةٍ نوعية . وهكذا نتوصل إلى رسم الاتجاهات الدالة لحضور إزاء العالم . ولقد تعرفنا - عبر سلسلةٍ من التحليلات النصية الدقيقة - إلى ثلاثة حقولٍ أساسيةٍ وأعدنا بناءها ، وهي الحقول التي تتوظف فيها القدرة « البروستية » على الرغبة : إنها حقول المادة والمعنى والشكل⁽³⁾ .

ويضرب « ريشار » مثلاً لذلك ترسيم « الزهرة » عند « بروس » . ويحدد مثاله أكثر حين يأخذ زهرة « الغريب Le chrysanthème » فيقول :

« إنه يتوجب علينا أن نحلل هذه الزهرة كمركبٍ لوني ، فهي نوعٌ من الأحمر . كما يتوجب علينا أن نحللها كمركبٍ حراري ، فهي درجةٌ من الالتهاب . ويتوجب أيضاً تحليلها كمركبٍ حيمي ، فهي زهرةٌ حانيةٌ بذاتها ، حانيةٌ بما تنطوي عليه من كناية ؛ إنها مستسلمةٌ لجو الغرفة ... للستارة ... للجسد المرغوب الذي هو بدوره جسدٌ مغلق .

و« الغريب » زهرةٌ مفتحةٌ حتى في انغلاقها . إنها نموذج الزهر المفتوح المتغلق الذي يحمل إضافةً إلى كل ذلك قيمةً تركيبيةً من الناحية العددية . أفلا

(1) انظر الحاشية رقم (3) في الصفحة (37) من كتابنا « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب » ، صادر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت .

(2) « À la recherche du temps perdu », éd. Pléiade, 3ème volume, p. 626, Paris, 1954.

(3) « Proust et le monde sensible », Ed. seuil, Paris, 1974, p. 7, J. Pierre Richard.

تنب إلى الذهن صورة أوراق التوتجات التي تؤلف كرة واحدة ؟⁽¹⁾
هكذا تتضافر تتقاطع تتمفصل مقولاتٌ عديدةٌ في عنصرٍ واحدٍ
يشكل خصوصية زهرة « الغريب » عند « بروس » . وهكذا تشكل الترسيم
الحسية ، ويصبح من اليسير بدءاً من هذا - وعلى المستوى العملي - أن نصف وندرس
كافة الترسيمات والموضوعات .

* إن تصنيف عناصر المعنى على أساس مقولاتي ، يعني أن نضع كل مجموعة من
العناصر في سلسلة المقولة التي تنتمي إليها . ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس
الاختلاف لا بد أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس الاختلاف . فالتقاء العناصر
مع بعضها ذو دلالة ، وتباينها عن بعضها ذو دلالة أيضاً . ومن هنا فإن البحث عن المتفق
والمختلف في عناصر المعنى يشكل أساساً متيناً لتصنيف المعنى ووصفه : فالنقد التصنيفي
الحق ، ينبغي أن ينضم إلى استيعاب نوعي للفوارق الدالة «distance Signifiante» في
بحثه عما يوحد ويفرق .

إن معرفة ما يفصل « أوزيريس » عن « أبولون » وما يفصل « أوزيريس » عن
نفسه لا تقل أهمية عن معرفة ما يجمع بينهما⁽²⁾ .

* وينبثق عن هذا التصنيف تصنيف آخر يقوم على أساس ما ينفر منه الشاعر وما
يغتنب به :

« فالقراءة الموضوعية مسحٌ لحقول حسية معينة «Champs sensoriels»
من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها ، وكيف ترتسم على كل
مستوى من المستويات المنقودة دلالات الأشياء المرغوب فيها ؛ أعني العناصر
الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف ترتسم دلالات الأشياء
المرغوب عنها ؛ أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف
ترتسم دلالات الأشياء المرغوب عنها ، أعني ذلك المجال الذي ينبذه الشاعر
ويرفضه ويستبعده . هذا علماً بأن الحد الفاصل بين المرغوب فيه والمرغوب عنه
ليس جلياً على الدوام ، ولكنه في تغير مستمر . وفي معظم الأشياء التي يراد
تحليلها موضوعياً تختلط هاتان القيمتان . ويعتمد تطور النص - في جانب كبير
منه - على استخلاص ما في هذا الشيء أو ذاك من غبطة أو نفور وفق هذا
الترايط أو ذاك مع أشياء أخرى⁽³⁾ .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», J.P. Richard, éd. Seuil, Paris, 1964, p. 10.

(3) المحاضرة النظرية .

والمهم في كل ذلك أن يكون المدلول دالاً . فالتصنيف الذي تخضع له عناصر المدلول في العمل الأدبي لا بد أن يكون ذا دلالة ؛ أن يكون حاضراً لاتجاهاتٍ تحدد مسار المعنى ، وترتبط مع بعضها في علاقات :

« وهذا ما يعيدنا إلى كتاب آخرين كـ «Bins Vanger» تلميذ « فرويد » الذي أطلق على ذلك اسم بعض الاتجاهات الدالة للكون الموصوف . ومفهوم الاتجاهات الدالة «Directions significatives» على غاية الأهمية لأنه يغطي السجل المجرد والسجل المحسوس في آنٍ واحد . فالاتجاه الدال هو في نفس الوقت اتجاه في المكان «Sens» وتوجيه للمكان «Orientation» : إنه معنى «Signification»⁽¹⁾ .

ولعله من المفيد هنا أن نشير إلى أن « ريشار » يلعب على كلمة «Sens» . فهذه الكلمة تعني « اتجاهاً » وتعني « معنى » حيث يصبح الاتجاه معنى والمعنى اتجاهاً لأنه يقود إلى معانٍ أخرى ترتبط مع بعضها وتعقد نقاط التقاء .

ومن هنا يجب التأمل طويلاً في مصطلحات يستخدمها « ريشار » كـ « اتجاه Direction » - « مسار Trajet » - « بُعد dimension » لأنها توحى بمعنى الدلالة ودلالة المعنى في النقد الريشاري . و« ريشار » يستخدم مصطلحات الفروق والأبعاد والاتجاهات ويرددها غالباً بمصطلح « دالة Signifiantes » لأنها ما لم تكن دالةً لا تكون ذات قيمة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن استخدامه لهذه المصطلحات يعطي انطباعاً بتشكيل البذور الأولى لعلم الدلالة في إحساسه النقدي .

ونقول « إحساسه » لأنه لا بد من الاعتراف بأن علم الدلالة «La sémiologie» كان وما يزال في مهده . كما أنه لا بد من الاعتراف بأن ناقدنا كان يتطور بتطور علوم اللغة وعلم الدلالة .

ولأول مرة يستخدم فيها « ريشار » مصطلح علم الدلالة في كتابه عن « بروسست » :

« إن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ورغبة المعنى إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »⁽²⁾ .

وبعد عامين من ذلك يعلن « ريشار » عن الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Proust et le monde sensible», ibid.

في المنهج الموضوعي فيقول :
« إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي
... »⁽¹⁾.

وفي موقع آخر :

« النقد الموضوعي نقدٌ للمدلول ، أو لنقل ، إنه نقدٌ مقولاتي يهدف إلى
سير السجلات الأساسية - حيث يتنشر المعنى في كل عالم أدبي خاص - ووضع
هذه السجلات من بعضها موضع التجانس »⁽²⁾.

ولكن ، إذا كانت القراءة الموضوعية تنصبّ على دراسة عناصر المدلول ، وإذا كان
المدلول دالاً كما وجدنا للتو ، فما هي العلاقة بين هذين المفهومين : الدالّ والمدلول ؟
هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى موضعٍ آخر من هذا البحث حين نستجوب علاقة المنهج
الموضوعي بالمناهج الأخرى .

* إن تصنيف المعنى يقوم على استجوابه . وفي استجوابنا للمعنى ، لا بد من أن
نطرح كافة التساؤلات الممكنة على مقولاته . فإذا أردنا أن نتقل إلى الجانب التطبيقي
عند « ريشار » - وليكن مستمداً من دراسته عن « بروس » - توجب علينا أن نطرح
تساؤلات من هذا النوع :

- في ما يخصّ مقولة المكان : كيف يتشكل المكان عند « بروس » ويكتسب
أهمية ؟

ما الاتجاهات الخاصة والمجاور التي يتنظم بموجبها المكان ؟ كيف يختار الجسد
« البروستي » مستقره وسط العديد من الإمكانيات المتاحة ، وذلك عبر المقابلة بين
المقولات القاعدية «catégories de Base» كالقريب والبعيد ، والمغلق والمنفتح ،
والأفقي والعمودي ؟ ثم كيف تتوجب الإفادة من المقابلة داخل مقولة العمودي مثلاً
بين الأعلى والأسفل ؟ ... الخ .

- وفي ما يخصّ مقولة الزمان : ما الصيغ الخاصة بالزمن « البروستي » ؟ ما الأزمة المحيية
إليه ؟ وما الأزمة الجحيمية ؟ وهل هناك من أزمة حيادية ؟ ثم كيف تتمفصل هذه
الصيغ المتعددة في نسيج العمل الأدبي ؟ ... الخ .

- وفي ما يخصّ الأشياء أو الأغراض «Les objets» التي يتناولها « بروس » : ما الأشياء

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Ofratème», ibid.

التي تركزت عليها الرغبة بشكل خاص ؟ وما الصفات النوعية داخل هذه الأشياء من سماكة أو كثافة أو سيولة ؟ ... الخ . .

- وفي ما يخص الأجساد : أي غلط من الأجساد يتشوق إليه « بروس » ؟ وما هو مقام الجسد في أعماله ؟ ... الخ .

- وفي المجال الحسي : كيف تتوزع الألوان ؟ وكيف تنتظم الأشكال والأصوات والحركات والمذاقات ؟ ومعنى آخر ، كيف تتحدد الحسية نفسها ؟ ... الخ . .

هكذا يقترب المرء في نهاية طرح هذه الأسئلة عما يسميه « بروس » بالنوعية الشخصية للحس « La qualité personnelle de la sensation » . ويحدد « بروس » هذه النوعية على النحو التالي : إنها الجوهر النوعي لإحساس الآخر ؛ جوهر لا يمكن النفاذ إليه عن طريق الحب ، ولكن الفن وحده هو الذي يسمح لنا ببلوغه⁽¹⁾ . وفي ضوء ذلك يمكن أن نفهم لماذا يعدّ « بروس » المعلم الأول لهذا النمط من القراءة ؛ غلط القراءة الموضوعية . فلقد حاول « بروس » - وفي نصوص شهيرة - أن يحلل جوهر الحس الشخصي هذا . ودراسات « بروس » وهي تلاحظ العنصر الحسي إنما تربطه بخلاصة من نوع ذهني أو وجودي ، وهكذا تؤخذ الأشياء في الطريقة الموضوعية .

ولعل في هذا ما ينقلنا إلى مفهوم من المفاهيم القاعدية في المنهج الموضوعي ، وهو مفهوم الحسية « La sensation » . ألم نجد في ما تقدم من بحث أن القراءة الموضوعية مسخّ لحقول حسية معينة من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها؟⁽²⁾ . وإذا ، فكيف يتحدد مفهوم الحسية؟

(1) المحاضرة النظرية .

(2) نفس المصدر .

مفهوم الحسية La Sensation

تقول أسطورة الخلق عند اليونانيين القدماء : « في البدء انبثقت « أورينوميه Eurynomé » - إلهة كل الأشياء - عارية من السديم . ولما لم تجد شيئاً صلباً تضع أقدامها عليه ، فصلت البحر عن السماء ، وراحت ترقص على الموج متجهة نحو الجنوب . وفي عبورها اكتسبت الريح المهبوب وجهاً متميزاً أناح للإلهة القدرة على الخلق . وبينما كانت الإلهة تتابع على الطريق خطاها الراقصة ، أمسكت بريح الشمال وفركتها بين يديها فكان أن ظهر الثعبان الكبير « Ophion » . ومضت « أورينوميه » في رقصها تدفئةً لنفسها . كانت ترقص أمام الثعبان على نحوٍ وحشيٍّ مسعور ، مما أهاج رغبته نحوها ، فالتفت حول أعضائها الإلهية واتحد بها . وما كان من ريح الشمال إلا أن تحولت إلى ريحٍ مخصبة . وهذا ما يفسر لماذا تترك الأفراس أردافها للريح ، وتضع للعالم مهورها دون مساعدة الخيول . وعلى هذه الشاكلة أصبحت « أورينوميه » أمّاً . ومن ثم ، أخذت « أورينوميه » شكل الحمامة ، ثم ما لبثت أن حضنت على الأمواج ، وباضت - في هذه اللحظة المؤاتية - البيضة الكونية .

وبناء على طلبها قام الثعبان بالالتفاف على البيضة حتى فقس وتناكست . ومن هذه البيضة خرج أطفالها ؛ أعني كل الموجودات : الشمس والقمر والكواكب والنجوم والأرض بجبالها . . . أنهارها . . . أشجارها . . . نباتاتها . . . وكل الكائنات الحية . ثم اختارت « أورينوميه » والثعبان مستقراً لها قمة الأولب . ولكن الثعبان أثار حفيظتها حين أعلن أمامها أنه صانع الكون . فلم يكن منها إلا أن سحقت رأسه بكعب قدمها ، وحطمت أسنانه ، ونفته إلى الكهوف الموحشة في أعماق الأرض . . . الخ ⁽¹⁾ .

إن كل شيء في هذه الأسطورة يشدنا إلى أن نصدر بها دراستنا لمفهوم الحسية عند « ريشار » .

فالحظة الأولى من عملية الخلق ؛ لحظة الاحتكاك الفيزيائي ، هي التي يحاول

(1) لمعرفة بقية الأسطورة ، وأسسها الاجتماعية والدينية والتاريخية ، انظر :

«Les Mythes grecs», P. 29- 30- 31 «Robert Graves», Ed. Fayard, 1967, Paris. Traduit de l'anglais par «Mounir Hafez».

« ريشار » أن يلتقطها في العمل الإبداعي . ففي كتابه « شعر وعمق » يقول
« ريشار » :

« لقد حاولت أن أركز جهودي - فهماً وتعاطفاً - على تلك اللحظة الأولى
في عملية الخلق الأدبي ؛ اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي
يسبقه ويحمّله ؛ اللحظة التي يتأسس فيها إنطلاقاً من تجربة إنسانية ؛ اللحظة
التي يلمح فيها المبدع نفسه . . . يلامس نفسه . . . ويبني نفسه بنفسه في
احتكاكه الفيزيائي بإبداعه . . . اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنىً بالفعل
الذي يصفه . . . باللغة التي تقلده ، وتحل مشاكله بشكلٍ مادي . . . وهي
ليست إلا لحظةً وحيدة⁽¹⁾ .

ويعود « ريشار » إلى التأكيد على هذه الفكرة في كتابه « إحدى عشرة دراسة في
الشعر الحديث » :

« هذه الدراسات المجموعة في عملٍ واحدٍ تلتقي سلى نظرية مسبقية ،
وهي النظرة التي تأخذ الشعراء من نقطة احتكاكهم البدني بالأشياء . فلقد
أردت أن أكتشف كيف تتمفصل العناصر الأولية التي يستمدّها الشاعر من حسه
وخياله وفق منظورٍ معينٍ لمشروعٍ شاملٍ ؛ لبحثٍ عن الكينونة . هكذا تشكلت
أمام عيني عوالم تخيلية كثيرة . . . ألوانٌ من الهندسة الداخلية ، تولد من
العالم ، وتعود إلى العالم ، باحثةً عن بنائه ، أو إعادة بنائه في مجال من
الحسية⁽²⁾ .

فما هي اللحظة الأولى في عملية الخلق ؟ هل هي اللحظة التي أمسكت فيها
« أورينوميه » ريح الشمال وفركتها بين يديها ؟ أم هي اللحظة التي التفّ فيها الثعبان
حول أعضائها الإلهية ؟ أم تلك التي التفّ فيها حول البيضة الكونية حتى فقسّت
وانكسرت ؟ . . .

إن كل لحظة من هذه اللحظات لحظة خلق . وكل لحظة خلقي وليدة احتكاكٍ
فيزيائي . . . ف « الفرق » بين السيدين و « الالتفاف » حول الأعضاء و « الحضان » على
الأمواج . . . كلها مظاهر حسية تنشيء وتبدي . وكل لحظة من هذه اللحظات ليست
إلا لحظةً وحيدة ، فهي لا تتكرر ، ولكنها مع ذلك تنجز مرحلةً كاملةً من مراحل
الخلق .

إن الحسية مفهومٌ بالغ الأهمية في النقد الريشاري . فهو يشكل القاعدة المادية التي

(1) « Poésie et profondeur », Ed. Seuil, Paris, 1955, p. 9.

(2) « Onze études sur la poésie moderne », p. 7.

يقوم عليها العمل النقدي والعمل الإبداعي . وإذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي تجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد .

ويحلولي أن أشبه الخلق الأدبي بولادة الطفل . ففي المرحلة الجنينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها . إنها شبيهة بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبّر عن نفسها في كلماتٍ مسطّورة . والخالق هنا لا يعرف ما الذي يجري في داخله من تفاعلات . ولكن كل تفاعل منها يعبر عن مرحلةٍ من مراحل الخلق حتى يكتمل الخلق بصورته النهائية . فإذا أردنا أن نعرف دور الناقد في هذه الصورة قلنا إن المرحلة الجنينية لا تعنيه إلا إذا كان ناقداً نفسياً ، كما أن مرحلة الوضع لا تعنيه لأنها من اختصاص المولدين . ولكن ما يعنيه - في حالة « ريشار » - هو أن يراقب اللحظة الأولى من عملية الخلق ؛ اللحظة التي يلامس فيها المخلوق أشياء العالم يحس بالعالم . . . يلامسه . . . يتكئ عليه . . . يجلده من خلال نفسه ، أو يجدد نفسه من خلاله . إنها لحظةٌ وحيدةٌ يكتسب فيها المخلوق معنىً من خلال العالم الذي احتضنه ، ويكتسب العالم معنىً من خلال المخلوق الذي أضيف إليه .

إن النقاط اللحظة الأولى من عملية الخلق هو ما يسعى إليه ناقدنا « ريشار » . وهي لحظةٌ ترشّح للربط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب . هذا ما يقرره « ريشار » بوضوحٍ شديد في كتابه « أدبٌ وحسٌ » :

« هكذا نرى في الكتابة نشاطاً فعالاً وخلّاقاً يتوصل من داخله بعض الأدباء إلى أن يعثروا على ذواتهم . وهذا ما لم يتحقق عند « فرومنتان » « Fromentin » والأخوة « غونكور » « Les Goncourt » ، وبالتالي فإن الأدب الغثّ لا يختلف كثيراً عن الحياة الغثة . وأما بالنسبة لـ « فلوير » « Flaubert » و « ستاندال » « Stendhal » فإنهما مثلاً حيّ لعثور الأديب على ذاته . ولقد توصل « فلوير » إلى ذلك بفرح ، وتوصل إليه « ستاندال » بآلم .

إن العمل الأدبي العظيم ليس إلا اكتشافاً لأفق حقيقي يطل على الذات والحياة والناس ⁽¹⁾ .

ولتعزيز آرائه عن الحسية ، يتكئ « ريشار » على مفهومين يستمدّهما من علم الظواهر « La phénoménologie » عند « Husserl » وهما مفهوم « الوعي الحسي » و « إشكالية الحضور » .

- فعن الوعي الحسي ، يتبنّى « ريشار » الكلمة الشهيرة لـ « هوسرل » ، وهي التي يقول

(1) « Littérature et Sensation », Ibid, p. 14.

فيها : « إن كل وعي هو وعي بشيء ما » .

ويطور « ريشار » هذا القول على النحو التالي .

« إننا نعرف الآن أن أي وعي هو وعي بشيء ما ، وأن الإنسان كفت عن أن يكون طبيعة أو جوهر أو سجن أو جزيرة . إننا نعرف الآن أنه يتحدد بعلاقاته بطريقته في إدراك العالم وإدراك نفسه إزاء العالم . . . بأسلوب العلاقة التي توحيه بالناس . . . بالأشياء . . . بنفسه .

ولقد بدا لي أن الأدب أحد المواضيع التي يتخذ فيها الوعي نفسه ببساطة وسذاجة ليمتلك العالم »⁽¹⁾ .

إن الوعي الإبداعي يتحدد إذاً بحضور عناصره في العالم ، وبشكل منطلقاً متيناً للوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى تطوير الوعي الإبداعي . فكيف يتحدد الوعي النقدي ؟

إن التقاط نقطة البزوغ في العمل الأدبي لا يعني استقباله جملةً ، وإنما تحليل عناصره الأولية ؛ عناصره الحسية كمرحلة أولى من أجل العبور إلى المرحلة الثانية وهي تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر وتأتلف تلك الأجزاء .

ومرة أخرى يلتقي منطق العمل الإبداعي بمنطق العمل النقدي . فحضور الأول إزاء العالم يستدعي حضور الثاني إزاء الأول في دورة جديدة من دوائر التفاعل الخلاق .

لننظر إلى هذا الدفاع الرصين الذي يقدمه « ريشار » عن حضور الشعر إزاء العالم ، وحضور النقد إزاء الحضور الشعري :

« إنه لا وجود مطلقاً لعمل أدبي لا يعترف بالعالم . وحتى عندما يحلده ، فهو في حاجة إليه . والهرب يستند إلى ما يهرب منه . واللاشيء لا يوجد فينا إلا بإبطال شيء ما . وكل هذا يدفعنا إلى مقاومة دوار الغياب الذي يريد أن يخلقه فينا شعر « مالارميه » والذي أودى بالكثيرين من دارسيه . فهذا الشعر يبقى حاضراً . وهذا الحضور هو ما ينبغي أن نستجوبه . . . فالروحانية الأكثر صفاءً تجتاز امتحانها في العالم الحسي وتؤكد نوعيتها . هكذا المغامرة الداخلية عند « مالارميه » تتطلب كشفاً لا يمكن أن يأتي إلا من العالم المحسوس . . . فـ « مالارميه » يعترف إذاً بوجود العالم الخارجي . . . ومن هو الشاعر إن

(1) « Poésie et profondeur », ibid, p. 9.

لم يكن ذلك الإنسان البالغ الحساسة تجاه الأشياء والكلمات ، يطارده من خلالها ألواناً من الخدس الميتافيزيائي ؟⁽¹⁾ .

- ومفهوم الوعي لا يمكن فصله عن مفهوم الحضور الذي نحن بصددده . فالوعي هو وعيٌ بحضورٍ إزاء العالم . والحضور يدلُّ على وعي صاحبه بالعالم . وكلا المفهومين يلتقيان لتعزيز مفهوم الحسية الذي نسعى إلى الكشف عنه عند ناقدنا « ريشار » .

إن من أهم مهمات الشاعر أن يطور إشكالية الحضور . وهو تطويره لهذه الإشكالية ؛ أعني في دفعه بها إلى حدها الأقصى ، إنما يضاعف من الحلول التي يقدمها لها . وهذا ما يحدد ثراء العمل الأدبي . فكلما توغل الشاعر في بحثه ، انبثقت أمام عينيه مجموعة من المتناقضات الحسية مما يفضي في النهاية إلى مفهوم التوازن .

إن « حضور المعنى » « Le présense du sens » مصطلحٌ على غاية الأهمية في النقد الريشاري . فهو يربط بين مفهومي المعنى والحسية . وإذا كان هذا المصطلح من ممتلكات الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، فإن « ريشار » قد استخدمه وأعطاه بعده الابداعي والنقدي :

« إن الشعر الحديث - على ما فيه من تنوعاتٍ وتلوينات - إنما يسعى ومن موقع الحلم إلى تطوير إشكالية الحضور . ولكن ، كيف يتحقق هذا الحضور ؟ إنه يتحقق بالسبر التخيلي لبعض الوجوه حيث تنكشف الكينونة ويكتمل كل وجود . ومن هذه الوجوه السنبلة أو الشبكة عند « إلوار » « Eluard » ، والريح عند « ريفردي » « P.Reverdy » ، والشعبان عند « شار » « R.Char » الخ . فكل عمل أدبي يسعى جاهداً إلى مضاعفة حلوله لإشكالية الحضور هذه . وهذا ما يحدد ثراء العمل الأدبي . وإذا لم يكن ما يشير مسبقاً إلى هذه الحلول ، فإنه بمجرد العثور عليها تبدو لنا بديهية وضرورية »⁽²⁾ .

فالشاعر الحديث من جهة ، يطور إشكالية بما يعقده من مطابقاتٍ وعلاقات . وفي تطويره لها إنما يدفعها إلى حدها الأقصى بما يخلقه بين عناصرها من تناقضاتٍ أو تنافرات . ثم يضع الحلول لها بما يقيمه من توازناتٍ أو توافقات .

وأما الناقد ، فإنه يستجوب هذا الشعر بما يساهم به من « تعرية تدريجية للمعنى » مما يفضي في نهاية الأمر إلى « رسم الاتجاهات الدالة لحضور إزاء العالم » .

فلقد أشرنا سابقاً إلى أن « ريشار » حاول في دراسته عن « بروست » أن ينطلق من

(1) « L'univers imaginaire de Mallarmé » ibid, p.p. 20- 21.

(2) « Onze études sur la poésie moderne », ibid, p. 9.

نقطة صغيرة ؛ أن يلتقط أدنى رغبة عند « پروست » ليستخرج منها ويستخرج عبرها « الوجوه الكبرى للغريزة والحس » . . . (1) وفي دراسته عن « مالارمي » كان يهدف « ريشار » على غرار « مالارمي » إلى ربط منطق الحس بحس المنطق . فإذا أردنا أن نتعرف جيداً إلى هذا التوافق بين طبيعة النظر الإبداعي وطبيعة النظر النقدي في ما يتعلق بهذه المسألة ، كان علينا أن نتأمل بعمق في ما يقوله « مالارمي » وما يقوله « ريشار » .
يقول « مالارمي » :

« فلنكون إنساناً بحق ؛ أعني لكي تكون الطبيعة مفكرة ، يجب عليك أن تفكر بكل جسمك ، مما يعطي تفكيراً في تمامه ، ويعطي وحدة نغمة تلك التي تعطيها أوتار العود وهي تهتز مباشرة مع علبتها الخشبية المقعرة » (2) .
ولقد أكد « مالارمي » أنه إنما يسعى وراء ترسيمات تشكّل « منطقاً بخلجاتنا » ، فعلق « ريشار » على ذلك بقوله :

« أيّ تعريف للشعر أروع من هذا التعريف الذي يربط بين جانبه الأكثر فيزيولوجية ، وجانب ضرورته الواضحة ؛ أعني منطقته ؟ » (3) .

وعلى غرار « مالارمي » فإن « ريشار » يسعى إلى استخلاص هذه الترسيمات من خلجات العمل الأدبي . . . من نسيج الكلام ، ومن مادته التخيلية . ولقد بحث عن هذه الترسيمات في المواد المحيية عند « مالارمي » كالرايا والنار والدخان والزبد والسحاب ، كما بحث عنها في الأشكال المحيية كالممرات الجبلية وأشباه الجزر . . . وبحث عنها في الحركات التي يطوف حولها خياله كالنبض والانعكاس والحياء والاعتراف . . . وفي المواقف الأساسية التي تشكل بالنسبة لنا مشهده . لقد حاول « ريشار » أن يعيد بناء أطلس « مالارمي » و« ألبوم » طقوسه ونباتاته ، فقدم لنا في النهاية متحفاً للخيال المالارمي ؛ متحفاً يضم الجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والمرأة . . . هكذا نشاهد عالماً ظاهرياً محسوساً يحتوي على الأصوات المحبوبة والأشياء المعبودة والأضواء المعشوقة والألحان التي تتعلق بها إلى حدّ الهوس .

هكذا يتوصل « ريشار » إلى هذه النتيجة الحاسمة :

« فإذا تناولنا أعمال « مالارمي » من وجهتها المحسوسة ، والتي تنفرش ببطء أمام النظر ، استطعنا أن نتوصل إلى النتيجة التالية وهي بلوغ الخاصيتين

(1) أنظر ص 51 هنا .

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 18.

(3) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 19.

الأهم للعمل الأدبي العظيم وهما التجانس والبساطة حيث لا حشو ولا إسعاف ولا تناقض ينغلق على الفهم»⁽¹⁾.

إن الأهمية الشديدة التي يكتسبها مفهوم «الحسية» في النقد الريشاري تظهر بدءاً من عناوين كتبه النقدية إذ تدخل كلمة الحس في تركيب أكثر من عنوان. فأول كتاب ألفه «ريشار» في عام 1954 يحمل عنوان «أدب وحس». وفي عام 1974 ألف كتاباً بعنوان «بروست والعالم الحسي». هذا إضافة إلى بعض العناوين التي لا تحتوي على مفردة الحس مباشرة ولكنها تحتوي على مفردات تنتمي إلى عالم الحس، ويستطيع القارئ أن يتعرف إليها في ثبث المصادر والمراجع في نهاية هذا الكتاب. ولقد بقيت الحسية المفهوم الذي يربط بين كافة الأعمال النقدية الريشارية. وهذا ما يصر عليه «ريشار» ويعلنه بكل وضوح في كتابه الأخير الذي صدر جزؤه الأول في عام 1979 تحت عنوان «قراءة مجهرية» «Microlecture» وصدر جزؤه الثاني في عام 1984 تحت عنوان «صفحات مشاهد» «Pages Paysages». ففي هذا الكتاب يطلعنا «ريشار» على أنه وإن كان قد قلص من أرضية عمله إلا أن هذه الأرضية لم تتغير. فما يهمه من النص هو «المنطق الحسي الذي يغذي نداء هذا النص لنا... هو الطريقة التي يُغوي بها النص الجسم القارئ»... هو «الكيفية التي يُدخل فيها النص الرغبة المتعددة الوجوه إلى القارئ ويحققها بإدخاله الجسم في لعبة عالم معين»⁽²⁾.

ومن هذه الزاوية نستطيع أن نعدّ هذا الكتاب نقطة الاحتكاك الأكثر خصوصية بين الموضوعية والتحليل النفسي. فلقد تركّز هذا الاحتكاك من خلال التركيز على مفهوم الحسية في الأعمال الإبداعية. فعن طريق «الحسي» استطاع «ريشار» أن يربط بين الإبداع والغريزة عبر ما ينفر منه المبدع وما يغتبط به. وهذا ما أتاح لـ «ريشار» فرصة الغوص في منطقة اللاوعي عند مبدعيه.

وإذا كانت «الحسية» على هذا المستوى من الأهمية، فإن «ريشار» لا يفصلها عن الخيال. ومفهوم «الحس» يشكل القاعدة التي يركّز عليها مفهوم الخيال في النقد الريشاري. فالعقل في رأي «ريشار» يكتمل بالخيال، كما تكتمل الفكرة بالواقع المحسوس. أفلا يحتاج العلماء إلى خيال الشعراء من أجل إنجاز إبداعهم العلمي؟... وما دامت الحياة الحسية ترسم نفس الملامح التي ترسمها الحياة التأملية عند الشاعر، فلماذا نكر على ناقدنا «ريشار» أن ينطلق من هذه القاعدة أو تلك في إشادة بنيانه النقدي؟

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 22.

(2) «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979, p. 7.
- «Pages paysages», mêmes éditions, 1984.

« فمن جهة يستند الخيال الشعري إلى الأشياء المحسوسة . ومن جهة أخرى ، هناك خيال ينطلق من الفكرة . فالعقل ليس العدو للدود للخيال ، ولكنه على العكس من ذلك يشكل اكتماله وقناعه . إن المفاهيم تعيش فينا ، وتأخذ معناها بالنسبة لنا نحن الذين « نفكرها » . فشمولية المفهوم لا تمنعه من أن يرتبط بالواقع الصممي لكل منا وأن يوسم به . إن الفكرة لا تنفصل عن أسسها المتخيلة . إنها تبقى بالنسبة لـ « مالارميه » موسيقية عذبة شائخة ضاحكة شفافة » (1)

إن إرتباط الحس بالخيال يعني إرتباط الوعي النقدي عند « ريشار » بالوعي التخيلي الحسي عند الفيلسوف الفرنسي باشلار . وهذا ما يقرره ناقدنا في كتابه « شعر وعمق » بكل تواضع وسطوع .

« ولقد حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على « القصد الأساسي L'intention fondamentale » ؛ على « المشروع Le projet » الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع .

ولقد بحثت عن التقاط هذا المشروع في مستواه البدئي ؛ المستوى الذي يؤكد فيه ذاته بكل تواضع وصدق ؛ المستوى الحسي الصافي ؛ مستوى العاطفة الخام ، أو الصورة في ولادتها .

ولما كان الأمر هنا يتعلق بالشعر ، فإنه يعني استحالة الفصل بين الحس والخيال الذي يتمثله في داخله ويكمّله . وهذا يعني أنني مدين بالكثير - في هذا الكتاب - لـ « باشلار » (2) .

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 21.

(2) «Poésie et profondeur», ibid, p. 10.

مفهوم « الخيال »

إن مفاهيم « الخيال - الحلم - الحضور » تتعاون مع بعضها من أجل إشادة البنيان النقدي عند « ريشار » . فمن موقع الحلم يسعى الشاعر إلى تطوير إشكالية الحضور . ومن موقع الحضور يستمد الحلم مادته الأولية من أجل بناء متحف الخيال . ولقد رأينا لتونا أن مفهوم الحضور ينتمي إلى عالم الحس حتى كأن أحدهما بديل للآخر عند « ريشار » . وهكذا يكون الخيال والحس كفرسين تقودان عربة النقد الريشاري . والعناصر الأولية التي يستخدمها الشاعر في بناء عمله الإبداعي ، يستمدّها من حسّه وخياله ⁽¹⁾ .

وفي وسعنا أن نميز أنواعاً من الخيال عند « ريشار » . فهناك الخيال المادي ، وهناك الخيال الحركي والخيال الحسي . . . وكلها تنبع من مصدر واحد هو العالم . فالخيال ينطلق من العالم ويعود إلى العالم باحثاً عن بنائه وإعادة بنائه في مجال من الحسية على حدّ تعبير « ريشار » .

وربما كانت خصوصية مفهوم « الخيال » عند « ريشار » تتجلى في أمرين : الأول ويتمثل في ما ينسجه الخيال من علاقات بين الموضوعات الإبداعية . وبالتالي يتمثل في ما ينشره موضوعٌ ما من قيمٍ متعددة .

ولعلنا هنا نصيب هدفين برمية واحدة . ففي وسعنا أن نتناول الحقيقة النفسانية «La réalité psychologique» للموضوع من خلال تناول الحقيقة النفسانية للرمز ؛ حقيقة الرمز كتنتاج آخر للوظيفة التخيلية :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 7.

« ففي دراسة قام بها الفيلسوف الفرنسي «بول ريكور» لأعمال العالم الاجتماعي «ميرسيا إلياد» Mercéa Eliade ، يحلل «ريكور» الأشكال المختلفة للفهم ، والتي تمثلها تجاه عالم الرمز . وملاحظاته تنطبق بدون تغيير كبير على ظواهرية الموضوع «La phénoménologie du thème» . فالموضوع أيضاً يدعو إلى التفكير : أن نفهم موضوعاً يعني أن ننشر قيمه المتعددة ، أن نرى مثلاً كيف يجسّد تحيّل «مالارمي» للون الأبيض نشوة العذري حيناً ، وألم العقبات والبرود الجنسي حيناً آخر ، وسعادة الانفتاح والحرية والعلاقة في حين ثالث . وأن نضع في علاقة من بعضها مختلف هذه الفروق الطفيفة في المعنى .

نستطيع أيضاً - كما أراد «ريكور» أن نفهم موضوعاً من خلال موضوع آخر . أن نتقدم شيئاً فشيئاً حسب قانون التشابه القصدي نحو كل الموضوعات التي ترتبط معه بعلاقة قرب ، كأن نمرّ مثلاً من زرقة السماء إلى اللوح الزجاجي إلى الورق الأبيض إلى القباب الثلجية إلى البجع إلى الجناح إلى السقف . . . دون أن ننسى الشجون الجانبية التي تعزز كل مرحلة من هذا التقدم ، فمن الجبال الثلجية إلى المياه الذائبة إلى النظرة الزرقاء إلى الحمام العاشق . ومن الورق الأبيض إلى اللون الأسود الذي يغطيه ويسطره : كما نستطيع أن نتبين كيف يوحد نفس الموضوع بين مستويات عديدة للتجربة والتصوير : الخارج والداخل ؛ الحيوي والتفكري . فصورة «الطيّة» Le pli عند «مالارمي» مثلاً ، تسمح لنا بالربط بين الإثاري والحسي ، ثم أن نربط ذلك بالتأملي فالميتافيزيقي فالأدبي . فالطيّة هي في نفس الوقت جنسٌ ومراةٌ وكتابٌ وقبر . وكلها حقائق يجمعها «مالارمي» في نوعٍ من حلمٍ حميميٍ خاص⁽¹⁾ .

وربّ قائل يقول : ولكن الفهم الذي ينصبّ على الموضوع بهذا الشكل ، قد يكون من مساوئه أنه يثبت الموضوع في نقطة محدّدة وعرضية من تاريخه . فالشاعر لا يبتدع موضوعات خياله ، ولكن الموضوعات توجد خارج الشاعر وقبله ؛ إنها توجد في الخيال البشري التقليدي وتوجد - على أية حال - في خيال الشعراء الذين سبقوه .

وعلى هذا الاعتراض يردّ «ريشار» قائلاً :

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid p.p. 27- 28.

« إن الموضوعات أو الصور يمكن أن توجد خارج عمل محدّد . كما يمكن أن تدرس بذاتها . فيمكن مثلاً أن نتابع من كاتبٍ إلى آخر نضجها التاريخي كما فعل «M.J.Durry» و«J.B.Barrère» . كما يمكن - بشكل أعم - أن نكتشف فيها نماذج أساسية لكل خيال ، وأساساً كونيةً للديانات والخرافات كما فعل «M.Eliade» وعلماء الأساطير . نستطيع أن نبني - كما فعل «باشلار» - مصنفاً موضوعياً «Objectif» لأهم المجموعات الخيالية والتي تحلم عبرها اللغة الشعرية بالأشياء ؛ تختبر نفسها وتعبّر عنا . نستطيع أن ندخل مع «رولان بارت» في نوعٍ من التحليل النفسي الاجتماعي للأساطير ... الخ .

ولكن هذه الدراسات ليست قيد بحثنا الآن . فما يهمنا ، ليس أن نعرف كيف ومن أين جاء «مالارميه» بهذه الصور ، ولا ما كانت تعنيه قبل أن يمتلكها . ولكن ما أردناه هنا هو أن نبحث عن المعنى الذي أخذته هذه الموضوعات عند «مالارميه» ؛ أن نبحث عن القيمة الخاصة التي اكتسبتها في التقائها بعضها ببعض⁽¹⁾ .

ويقفز «ريشار» إلى مفهوم جديد للخيال يثير انتباهنا وإعجابنا بشكلٍ خاص : إنه «نمو العلاقة في الخيال» :

« فإذا استثنينا بعض الحالات الخاصة ، نجد أن فريدة التجربة الإبداعية لا ترتبط بمحتواها ، وإنما بترتيب وتنظيم هذا المحتوى . أن نحلم مثلاً بطيران العصافير لكي نعبر عن الفعل الشعري ، ليس فريداً في ذاته . وأن تصور السماء سقفاً ترتطم به ، لا يتطلب اختراعاً فعالاً بشكلٍ خاص . ولكن ، إذا فجر العصفور لوحاً زجاجياً ، وإذا كان هذا اللوح قبراً أو سقفاً أو صفحةً ، وإذا سقطت من هذا العصفور ريشات تحرك الآلات الموسيقية ، وتحول من بعد إلى أزهارٍ منتوفةٍ ، أو نجومٍ ساقطةٍ أو زبد ، وإذا مرّق هذا العصفور الزبد شفافيةً الهواء في حين يتمزق تجاهها ، وإذا انفجرت هذا الشفافية التي أصبحت تغريد عصفورٍ إلى آلافٍ من القطرات التي تنقلب بدورها إلى نافورة .. أزهار متفتحة .. انفجارات .. ماسات .. نجوم .. ضربات نرد ... فإننا نكون بالتأكيد عند «مالارميه» وعند «مالارميه» فقط .

إن نمو العلاقة في الخيال هو ما يحدّد خصوصية الإبداع . وهذه الخصوصية هي ما حاولنا أن نثبت تلويناتها . ولهذا نوجب علينا أن نغوص

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid , p. 29.

مباشرةً في الشبكات الخيالية ، وأن نختار تبنيًا داخلياً لأفائها . وهذا ما استدعى منا أن نضع مبدئياً كل ما هو خارج العمل الأدبي بين قوسين . فالأشياء يمكن تناولها من الخارج من خلال أفقها ، ومن الداخل من خلال بنيتها . وهذا ما يؤكد « مالارميه » بنفسه ⁽¹⁾ .

ولكن ، كيف يتوصل « ريشار » إلى اكتشاف القوانين الداخلية للرؤيا والخيال ؟ لقد وجدنا سابقاً أنه يقوم بتصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي على أساس مقولاتي ⁽²⁾ . وبدءاً من ذلك يرى كيف تتوظف هذه المقولات في هندسة المشهد الأدبي . ولما كانت كل مقولة تقوم بوظيفتها من خلال علاقتها بالأخرى ، كان التناول النقدي لمفهوم الخيال يتركز بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي . وفي الخيال العلائقي «Im-agination Relationnelle» تكتسب كل صورة أهميتها من خلال ما تنشره من قيم متعددة . وبهذا يضع « ريشار » يده على التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ؛ نقاط التقاطع ، مما يكتنفها من إدخال القوانين الناظمة إلى حقول الحياة المتنوعة . ومثال ذلك ما وجدناه سابقاً من أن « صورة العري » عند « مالارميه » تسيطر على الحقل الإثاري ، ولكنها تمتد بنفوذها إلى مجالات من الفكر الأكثر صفاءً ، مجالات من التصوير الجمالي والميتافيزيائي .

وتذكرنا « نقاط التقاطع » عند « مالارميه » بصورة « نجوم الغابة » عند « بروس » و« دروب الحلم » عند « باشلار » ؛ هذه الدروب المفتوحة كحقول اختيار أمام الخيال .

« ففي وسعنا أن نرى كيف تنتظم الموضوعات في ثنائيات ضدية -Cou- ples antithétiques » أو في نظم تساند بعضها . ومثالنا على ذلك « مالارميه » الذي يبدو متأرجحاً بين الرغبة في الانفتاح حيث الفكرة عنده تبخر أو قنفجر ، والحاجة إلى الانغلاق حيث الفكرة تنقلص وتختصر في دائرتها .

فالمغلق والمنفتح .. الواضح والزئبقي ... المباشر وغير المباشر ... هذه هي بعض الأزواجيات الذهنية التي انكشف لنا حضورها في طبقات متنوعة من التجربة المالارمية ...

والمهم عندئذ أن نلاحظ الكيفية التي تنحل فيها هذه التناقضات ويهدأ

(1) نفس المصدر 29-30 p.p.

(2) انظر من ص 47 إلى 52 من هذا البحث .

توترها إما في مفاهيم تركيبية جديدة ، وإما في أشكال محسوسة حيث تتحقق توازنات ناجحة . هكذا ينتهي تناقض المغلق والمنفتح إلى بعض الأشكال التي نجد هاتان المتناقضتان في داخلها تلبية لرغبتها معاً أو على التوالي . ومثال هذه الأشكال الناجحة المروحة والكتاب والراقصة . . .

إن الجوهر في هذا التناقض بين المنفتح والمغلق يتجمع ثم يتبخر في ظاهرة تركيبية جديدة هي الموسيقى .

وأحياناً يتحقق التوازن بطريق الثبات ، وذلك عبر لعبة القوى المتداخلة ، والتي يؤدي توازنها الكامل إلى نشوة التعليق .

وينتهي « ريشار » تأملاته حول فكرة التوازن بقوله :

« أن نعرف كيف تتوصل الاتجاهات العميقة للخيال إلى حل صراعاتها في توازنات ناجحة ، فهذا ما حاولنا أن نقوم به . وما كان منا إلا أن أعدنا قراءة أجمل القصائد حيث يستقر التوازن بشكل عفوي ودون جهد . فالتوفيق الشعري ، أو ما نسميه بالتوفيق في التعبير ، ليس إلا انعكاساً لتوفيق معاش ؛ أي لوضع تتوصل فيه الرغبات المتضادة عند الكائن إلى أن تشبع بعضها بعضاً ضمن تناغم يتألف من ربط أو تأرجح أو انصهار »⁽¹⁾ .

ولعلنا نذكر في هذا الخصوص ما أسهبنا الحديث عنه سابقاً من أن « ريشار » يسعى إلى المقابلة بين المقولات القاعدية كالقريب والبعيد . . . المغلق والمفتوح . . . الأفقي والعمودي . كما أن « ريشار » ييدي اهتماماً خاصاً بدراسة المواقف التي تحدد ما يرغب فيه الشاعر إلى جانب المواقف التي تحدد ما يرغب عنه . فتطور النص يعتمد على ما في هذا الشيء أو ذاك من نشوة أو نفور وفق ترابطه مع الأشياء الأخرى . إن أهمية النظام الثنائي في دراسة الخيال نفسه ، تشكل إضافة جديدة إلى ما ذهبنا إليه في البداية من وقوع « ناقدنا » تحت تأثير الألسنيات الحديثة ، وخصوصاً في تطبيقاتها على علم المعنى عند العالم اللغوي المعروف غريماس «A.J. Greimas» .

هكذا يتوصل « ريشار » في نهاية الأمر إلى كتابة « نحو » لا مفردات للخيال المالارمي . ففي سعيه إلى إضاءة المبهم من داخله ، يقرر « ريشار » أن البحث عن البنيان « يملك حظاً من النجاح أوفر بكثير مما تحققه القراءة من سطر إلى سطر »⁽²⁾ .

(1) نفس المصدر : p.p. 26-27

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 18.

وأما عن علاقة الخيال بالفكر ، فإن « ريشار » يتبنى رأي « مالارميه » الذي يرى في الفكر الحجر الأساسي لهذا البنيان ، والمركز المطلق الذي يتصل من خلاله الكل بالكل ويعوض الكل عن الكل ويتحيد ويلغى .

وإذا كان « ريشار » يتوصل في النهاية إلى بناء متحفٍ للخيال المالمري ، فإن علينا أن نذكر بأن هذا المتحف يستند بالدرجة الأولى إلى العالم المحسوس أشياء وأشكالاً ومواقف وحركات .

إن مصطلحات « متحف الخيال » ، « مصنف الخيال » ، « حقن الخيال » ، تعيد كلها إلى مفهوم واحد يشكل مزيجاً من التصالح بين مفهومي « الخيال والحس » مما يعني الترابط الشديد بين هذين المفهومين .

ولا بد من الإشارة إلى أن « ريشار » يستعيز عن كل هذه المصطلحات بمصطلح واحد هو « المشهد » ؛ المشهد الذي تتوظف كافة المقولات والموضوعات لهندسته على قاعدة المعنى . ففي « دراسته عن الرومانتيكية » يقول « ريشار » :

« إن النقد هنا يتتبع مسار المعنى الأصلي من خلال لعبة بعض الأشكال المجتمعة ، كالأشكال الموضوعية ؛ أشكال المضامين « Les formes du contenu » المتترعة من السجل الغني للخيال الرومانتيكي ؛ سجل عالم الحس أو عالم الحلم » .

إن نمو العلاقة في الخيال ، وعلاقة الخيال بالحسية ، والحسية بالمعنى ، والمعنى بالموضوع . . . كل ذلك يقودنا إلى دراسة هذا المفهوم الحيوي : العلاقة .

مفهوم « العلاقة »

وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع عند « ريشار » أن الموضوع وحدة من وحدات المعنى . وهي وحدة مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما . كما أنها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقاً منها - وينوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي - ببسط العالم الخاص بهذا الكاتب . ووجدنا أيضاً أن المعاني لدى تناولها موضوعياً «Thématiquement» لا تؤخذ إلا بطريقة شمولية متعددة القيمة ؛ طريقة التكوّك .

ويضعنا كل هذا أمام « مقولة العلاقة » « La Catégorie de la relation » ، ومفهوم الشمولية « Globalité » عند « ريشار » :

« إن من توجهات المنهج الموضوعي أن كل ظهور من ظهورات الموضوع «occurrence» يُصدي في اتجاه الحضور الضمني «La présence implicite» للظهورات الأخرى . ووراء هذا الحضور الضمني ، يصدي الظهور في اتجاه منطلق التعددية ؛ أي في اتجاه نوع من النموذج البنوي لكل موضوع أو ترسيمة أو عنصر محسوس . وهنا تتجلى صعوبة المنهج الموضوعي ومتطلباته المنهكية . فالمنطق الفاعل فيه هو منطق المقارنة بين التنوعات . وذلك أن أي عنصر من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلى حقل واحد⁽¹⁾ .

إن كل موضوع يشتمل على مجموعة كبيرة من الظهورات . وكل ظهور يعدّ لباساً للمعنى . وعندما يقول « ريشار » إن ظهورات المعنى تصدي في اتجاه بعضها ، فإنه يعني أن المعاني تصدي في اتجاه بعضها . وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقات عديدة . ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني يذكر « ريشار » العلاقات الجدلية والمنطقية والخيطية والشبكية . ولمفهوم العلاقة يستخدم « ريشار » بعض المصطلحات الدالة . ومن ذلك مصطلح « التمثيل » « L'articulation » ومصطلح « بذور الالتقاء » وغيرها . كما يستخدم لتوضيح هذا المفهوم بعض الصور المجازية التي

(1) المحاضرة النظرية .

يستعيرها تارةً من « باشلار » كصورة « دروب الحلم » وتارةً من « بروس » كصورة « نجوم الغابة » .
والجوهرى في كل ذلك أن يبقى مفهوم « العلاقة » خاضعاً لمنطق التصنيف والتنسيق ؛ المنطق المقولاتى :

« فالناقد يدخل إلى صميم التجريد النصي انطلاقاً من تمثله الخاص للتصنيف والتنسيق . وقراءة النص بهذه الطريقة تعني أن يذرع الناقد جيئةً وذهاباً ما سماه « باشلار » بـ « دروب الحلم » ؛ أي حقول الاختيار المفتوحة للخيال .

وتذكرنا صورة « دروب الحلم » بصورة « نجوم الغابة » عند « بروس » . . وهو يعني بـ « نجوم الغابة » المفارق التي تنفتح على اتجاهات عديدة في نفس الوقت . فباكتساب العنصر المدروس هويته من خلال انتمائه إلى النسق الذي تشكّل فيه ، يكتسب القدرة على التكوّن حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق ⁽¹⁾ .

هكذا تبدو القراءة الموضوعية قراءةً شبكيةً وإشعاعيةً . فانطلاقاً من تحليل عنصرٍ معيّن ، نفضي هذا القراءة بما تحمله من تقاطعاتٍ وتأكيداتٍ وتعدديةٍ في الوسائط وكليةٍ في الحضور إلى كافة العناصر الأخرى في نفس الحقل :

« وهكذا ، فإن مقولة « الكثافة » « La consistance » عند « بروس » مثلاً مرتبطةٌ بسجلّ المادة « Le registre de la matière » . ومقولة الانغلاق مرتبطةٌ دوماً بمقولة الانفتاح . فالمقولات توجد حسب المحور الذي تُبنى عليه . إن « الكثافة » مرتبطةٌ دوماً بـ « اللاتكثافة » ، ومقولة « الانغلاق » مرتبطةٌ بـ « الانفتاح » . و « الانغلاق » و « الانفتاح » مقولتان مرتبطتان بالسجل المكاني . كما أن مقولة « الوحدةانية » مرتبطةٌ بمقولة « التعددية » . و « الاستمرارية » مرتبطةٌ بـ « الانقطاعية » . وهذه المقولات مهمةٌ جداً لأنها تسمح بالانفتاح على المجالاتِ عديدةٍ كالزمان والمكان والعلاقة والجوهر . فإذا أردنا - على سبيل المثال - أن ندرس « الكثافة » عند « بروس » وجدنا عناصر كثافة مكانية وزمانية ومادية ، وجدنا عناصر كثافة من نوع التداخل الذاتي . وكل هذه الأنواع سيكون لها نفس التحديد ، وستقع من بعضها في النص موقع التشابه .

وهذه الموضوعات المقولات الكبرى ، تتوظف من أجل هندسة

(1) نفس المصدر .

المشهد ومنحه هيكلًا عظيمًا مجرداً ، وذلك من خلال النص ومن خلال النص وحسب⁽¹⁾ .

ويضرب « ريشار » مثلاً لذلك زهرة « الغريب » « Le Chrysanthème » عند « بروس » . فهذه الزهرة بما تحمله من حمرة وحرارة وكثافة وتعددية ووحداية ، إنما تشير إلى كل العناصر الدموية الحارة المغلقة المنفتحة في البحث :

« وهذا النمط من الربط هو ما تبحث عنه القراءة الموضوعية . وهو ليس في الحقيقة إلا توضيحاً للوعي الذي تحققه القراءة الساذجة « La lecture naïve » فالقراءة الساذجة للنص تكمن في البحث الحدسي عن تناغم كل حلقة من حلقات القراءة مع الحلقات الأخرى . وأما في القراءة الموضوعية ، فإن كل شيء يصدي - عبر منطق مقولاتي - في اتجاه الأشياء الأخرى . وربما كان هذا النوع من الربط هو ما تطلق عليه الألسنيات الحديثة اسم « فيض المعنى » « La connotation »⁽²⁾ . وفي وسعنا أن نحدد الدراسة الموضوعية كدراسة لفيض المعنى الصادر عن محتوى العمل الأدبي .

وإذا توخينا الدقة أكثر ، واستخدمنا مصطلح العالم اللغوي « لوي هيلمسلف » « L.H.Hjelmslev » قلنا إن المشهد « Le Paysage » هو شكل المحتوى الفائض المعنى « La forme du contenu connoté » وعلى هذا فإن الدراسة الموضوعية تصبح دراسة لفيض معنى المدلول في العمل الأدبي ، ويصبح المشهد شكلاً نوعياً لهذا المحتوى الفائض المعنى⁽³⁾ .

هكذا يحمل مفهوم « العلاقة » في طياته فكرة « التزحلق » « Le glissement » فللقراءة الموضوعية متعة خاصة يعود الفضل فيها إلى هذا التزحلق المستمر . فالحركة فيها حرة على الدوام ، ولا وجود فيها للعقبات :

« وتبقى عملية الوصف الموضوعي محتفظةً بغطيتها لأن مبدأ الدراسة الموضوعية هو مبدأ الاستمرارية ؛ مبدأ التمهيد المستمر دون وجود لأي توقف

(1) المحاضرة النظرية .

(2) و « فيض المعنى » - في الألسنيات الحديثة - هو كل المعاني التي تفيض عن المعنى الأصلي الذي وضعت له الألفاظ اصطلاحاً . وهو يتقابل مع مصطلح « dénotation » . وكان إمام النقد العربي القديم « عبد القاهر الجرجاني » يستخدم للأول مصطلح « المعاني الثواني » وللثاني مصطلح « المعاني الأول » . وإنما نستخدم « فيض المعنى » لأنه أكثر مرونة من « المعاني الثواني » وأشدّ تماسكاً مع مقابله « المعنى الأصلي » . . أنظر : « دلائل الإعجاز » - دار المعرفة - بيروت - تحقيق السيد « محمد رشيد رضا » - 1982 - ص 204 . وانظر المادتين المذكورتين في : « Dictionnaire encyclopédique de linguistique », ibid.

(3) المحاضرة النظرية .

أو إخفاق في سريان المعنى . فالمعنى يتفكك في اتجاه معنى آخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني .

ويحدد « رولان بارت » الدراسة الموضوعية بأنها دراسة لحقل تفكك الصورة . وعلى الرغم من أن التفكك مفهومٌ يحمل فيض معنى سلبياً ، فإنه يعني هنا إمكانية الثابتة لتبديل وحدةٍ بمجموعةٍ من الوحدات الأخرى المرتبطة بها . ويمكننا القول إن القراءة الموضوعية تحمل مزيماً من القدرة على أسر المعنى ، وخيبة الأمل في هذا الأسر ، لأن المعنى يفلت منا على الدوام . فالمعنى لا يمكن أن يكتمل لأنه منفتحٌ دوماً على وجوه أخرى للموضوع . وبهذا يأخذ التفكك معنىً إيجابياً في قدرة المعنى على أن يصنع نفسه باستمرار⁽¹⁾ .

إن وضع العناصر المبعثرة في العمل الأدبي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي في نهاية الأمر إلى بلوغ التجانس في هذا العمل . وبذا ينفتح مفهوم « العلاقة » على مفهومٍ شديد الأهمية في النقد الموضوعي ، وهو مفهوم « التجانس » .

(1) المصدر السابق .

مفهوم « التجانس »

يحدد « ريشار » مهمة منهجه إزاء كل عمل أدبي كبير « في وصف وتأويل العالم الخاص بهذا العمل في تجانسه ومرماه »⁽¹⁾.

وإذ نعود قليلاً إلى الوراء ، إلى حيث كنا ندرس مفهوم المعنى ، فإننا نجد أن الرغبة التي تحرك النقد الموضوعي في رأي « ريشار » هي « الرغبة » في السعي نحو التجانس ؛ التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية⁽²⁾.

ونستطيع أن نميز في النقد الريشاري بين نوعين من التجانس ؛ التجانس الذي ينبع من طبيعة العمل الإبداعي ، والتجانس الذي ينبع من طبيعة العمل النقدي .

* فعلى المستوى الإبداعي نلاحظ عند المبدع ميلاً إلى تكرار بعض المواقف ، والتأكيد على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية لعمله الإبداعي ، وتحدد موقفه من الوجود .

فالتجربة الشعرية مهما تضاءت أطرافها ، وتباعدت مواقف صاحبها ، إنما ترتسم في ملامح معينة توحد أطراف ما تنأى ، وتجمع أشلاء ما تبدد .

والشروخ التي تظهر في العمل الإبداعي ، ليست إلا شروخاً في الظاهر . فحقيقة الأمر أنه لا شروخ ولا فجوات . والعمل الإبداعي وحدة متكاملة . والمبدع مهما تنأثر من نايه من ألحان ، فإن هذه الألحان تخرج من فوهة واحدة .

هذه حقيقة يؤكدها « ريشار » في كتابه الأول « أدب وحس » :

« إن مشهداً ما ، أو لوناً معيناً للسماء ، أو منحني لجملة ما ، كفيلاً بأن يضفي بمفرده خياراً أخلاقياً معيناً عند الشاعر ، أو التزاماً عاطفياً معيناً . فتصور من التصورات الغائمة للخيال الحركي ، أو المادي ، يلتقي - في العمق - مع التأملات المفهومية الأكثر تجريداً »⁽³⁾.

ويعود ناقدنا إلى التأكيد على هذه الحقيقة في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » :

« فالموجودات التي يعثر عليها الشاعر ليست إلا لقيات أو مصادفات .

(1) «Ofratème»

(2) أنظر الصفحة 45 هنا .

(3) «Littérature et sensation», ibid, p. 13.

وفي هذه الموجودات يفلح الشيء نفسه في التعبير عن نفسه بطريقة واحدة سواء في الخيال أو الحس أو اللغة أو الإدراك . فالبنى الكلامية التي تشكل المستوى الأفقي الدّال «L'horizontalité signifiante» تدخل في علاقة تماثل مع البنى الخيالية أو الإدراكية التي تشكل المستوى العمودي للمجاز «La verticalité métaphorique» . وهذا هو ما يميز العمل الأدبي من غيره . إنه وحده الذي يزودنا بالمعيار الفريد لصلاحية هذه القصيدة أو تلك . فالأدب الحقيقي هو الأدب الذي يعلن عن بيانه على اختلاف مستويات بحثه . إنه يفقد علاقة بين أشكاله التعبيرية من نحو وبلاغة ونغم ، ووجوه عمقه المعاش ، سواء كانت هذه الوجوه أفكاراً أو موضوعات ⁽¹⁾ .

وتأتي الموضوعات لتعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فالموضوعات أنهارٌ تلتقي عندها سواقي الأفكار . وفي مجاري الأنهار ، تحت المياه الجارية ، تتحرك الأنواء الفرعية بما يشكل تياراً قوياً يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات :

« ففي الأشياء ، وبين الناس ، وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسق الحياة الأكثر سرّية ، وتنسق التأمل في الموت والزمان » ⁽²⁾ .

ومفهوم « الحياة السّرية » الذي يسعفنا في إضاءة مفهوم التجانس ، استعاره ناقدنا « ريشار » من « مالارمي » لدى حديث هذا الأخير عن الموضوع رابطاً بين الموضوع والجذر اللغوي «La racine» ⁽³⁾ . ولقد تنوعت المصطلحات التي استخدمها « ريشار » للتعبير عن هذا المفهوم . فهو يختار تارةً مصطلح القرابة السرية « حين يتعلق الأمر بالموضوع ، وطوراً مصطلح « المعمارية غير المرئية » حين يتعلق الأمر بالبنية . وهو مرةً يستخدم مصطلح « القوانين الداخلية » في ما يتعلق بالرؤيا ، ومرةً أخرى مصطلح « السراب الداخلي » الذي يجمع بين مزق الأشياء و« يعثه الشاعر بين كلمات القبيلة لإعطائها المعنى الأكثر صفاء » ⁽⁴⁾ .

فالبنى الداخلية ، والموضوعات الأساسية ، والمشروع الذي يكمن خلف كل تجربة إبداعية . . . كلها عناصر تلتقي في الوعي الإبداعي ، وتعزز مفهوم التجانس . لنركب « ريشار » عظمة العمل الفني :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 9.

(2) أنظر الصفحة 41 . هنا .

(3) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 31.

(4) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 16.

« إن ما يدلّ على عظمة العمل الفني هو تجانسه الداخلي . فالتجربة الشعرية - في مستوياتها المتعددة - تلقي أصداءها في اتجاه بعضها ، وتعقد نقاط التقاء⁽¹⁾ .

والتجانس الداخلي في العمل لا يقفل على نفسه في وجه النقد ، بل إنه يكشف عن نفسه بنفسه ، ويفصح عن أسرارهِ بأسرارهِ :

« فالشعر يستطيع بنفسه ، ومهارته في تقديم نفسه ، أن يكشف أمام النقد عن الصورة الحوية لتجانسه⁽²⁾ .

وهذا ما يدفع بنا قدنا خطوةً أخرى إلى الأمام حين يقرر مع « مارسيل ريمون » أن الشعر طريقة في الحياة . وهو بذلك يضع الشعر في مصاف النقد ، وذلك في أدق خصوصيات النقد ؛ النقد الطريقة :

« فالشعر ليس رحيق الأدب وحسب ، ولكنه طريقة في الحياة والوجود . وهذه الطريقة - وإن كانت قابلة للتثقيف - تبقى عفويةً في الدرجة الأولى⁽³⁾ .

* وإذا كان العمل الأدبي الفريد هو العمل الذي يندّ عن تجانسٍ فريدٍ في نسيجه الداخلي ، فإن دور النقد - من وجهة النظر الريشارية - يكمن في كشف هذا التجانس وإخراجه إلى الضوء .

ولقد وجدنا ونحن نتفحص مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية أن ألحان هذه التجربة تصدي في اتجاه بعضها بما يعيدها إلى فوهة واحدة أو حزمة صوتية واحدة . وهذا ما يحدد دور النقد :

« فالقراءة النقدية تعني إثارة هذه الأصداء ؛ التقاط تلك العلاقات ، وعقد بذور الالتقاء⁽⁴⁾ .

وإذا كان ناقدنا « ريشار » قد استعان بالشعر لتحديد طريقته في قراءة الشعر ، فإننا بدورنا سنستعين بنقده لتحديد طريقتنا في قراءة نقده .

وأول ما ينهض أمام النظر هو ذلك التجانس العجيب بين مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية ومفهوم التجانس في التجربة النقدية عند « ريشار » .

وعلى غرار الخيوط التي التقطناها والتي تنسج إلى حدٍ بعيدٍ مفهوم التجانس في

(1) « Poésie et profondeur », ibid, p. 10.

(2) « L'univers imaginaire de Mallarmé », ibid, p. 15.

(3) « L'univers imaginaire de Mallarmé », ibid, p. 19.

(4) « Poésie et profondeur » ibid, p. 10.

الإبداع ، نستطيع أن نمسك بالخيوط التي تنسج مفهوم التجانس في النقد الريشاري .
هكذا يتبدى الموضوع والمشروع والبنية النقدية كعناصر تحدد مفهوم التجانس في النقد ،
وتفضي إلى مفهوم التوازن .

وللكشف عن هذا المفهوم أعدنا الإصغاء إلى اللحن النقدي الأساسي عند
« ريشار » لنمسك بفراة كل مفهوم على حدة ، ونصف هذا المفهوم ، ثم نربطه بغيره
من بقية المفاهيم بما يفضي في النهاية إلى بناء الكون النقدي الموضوعي .

فعلى مفارق الطرق أسلمنا أنفسنا للدروب الفرعية دون أن ننسى طريقنا
الرئيسي . إن الدروب الفرعية تزودنا بالخصوصيات الفرعية للنقد . ولكننا - حذر
الضباغ في المجاهيل - وجدنا أنه لا بد من أن نمسك بزمام أمرنا في كل لحظة من لحظات
التقدم ؛ أعني أنه لا بد من العودة إلى الطريق الرئيسي :

« فالناقد يقف بدوره على سلم « أوزيريس » . وكلما تقدّم في قراءته
النقدية نراه يهبط ويصعد ... يتبعثر ويجمع نفسه ... إنه يضع ، ويخلق
نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلم دفعة واحدة »⁽¹⁾ .

والإمساك بدرجات السلم يعني - في حالتنا - أن نبقي على بينة من أن موضوعنا
الرئيسي هو الموضوع « Le Thème » .

وما يحتمل الآن - وفي المقام الأول - هو مفهوم التجانس في الموضوع .
ومن أجل إضاءة هذا المفهوم يستخدم « ريشار » مصطلحات عديدة تقود إلى غاية
واحدة . ومن هذه المصطلحات ما هو « ريشاري » ، ومنها ما هو مستعار من « باشلار »
أو « بارت » أو « بروست » أو « مالارمي » . هكذا ينهض مصطلح « التكوّك » تارة ،
و « نجوم الغابة » تارة أخرى ، و « دروب الحلم » مرة ، و « شبكة العلاقات » مرة
أخرى . وكلها تشير إلى التقاء موضوعات العمل الإبداعي في « حزمة واحدة » دون أن
ننسى أن مصطلح « الحزمة » مصطلح « ريشاري » .

فالموضوعات « تتكوّك » وتتبادل النور بما يشكل وحدة إشعاعية تضاء وتضيء :

« والتفسير الأورفي « L'orphisme » للعالم يفضي في نهاية الأمر إلى وضع
الأشياء المبعثرة المتغايرة موضع العلاقة من بعضها . وربما أدت إعادة التنظيم
الشمولي للأشياء إلى فهمٍ مطلقٍ وشفافيةٍ مطلقة . ولكن هذا الوعي ليس وقفاً

(1) « Onze études sur la poésie moderne », ibid, p. 11.

على «أورفيوس» ، فالحياة اليومية تسمح بوضعه موضع الامتحان على الدوام . لننظر مثلاً كيف يتملّى «مالارمي» بنظره الحالم إحدى راقصات البالية ، ويتساءل إزاء كل خطوة وكل حركة وموقفٍ غريب عما يعني وكيف يمكن قراءته .

هكذا يتحدد منهجنا في قراءة «مالارمي» : نُبدل بالراقصة «مالارمي» ، وبالأداء الراقص وجوه البلاغة في كل قصيدة من قصائده ، فنعتز على الطريقة المثلى للدخول إلى عالمه مع بقائنا أوفياء لدرسه .

وعلى غرار المشروع المالمري الكبير لتوحيد العالم ، قام مشروعنا لتوحيد العالم الشعري المالمري . لقد طبقنا مشروعه على شعره منطلقين من تفكيك هذا الشعر إلى جمعه في رؤيا كلية واحدة . فلا شيء عنده بلا معنى ، وكل شيء عنده يعيد إلى كل شيء . ولقد جهدنا إلى اعتبار الأعمال الشعرية الكاملة قصيدة واحدة كبيرة تنشر أصداءها بنفسها نفسها . فمن صفحة إلى صفحة ومن جملة إلى جملة ، ومن كلمة إلى كلمة ، تتركس عملنا النقدي لنسج بيت العنكبوت . . . لبناء نافذة زجاجية متعددة الألوان والأشكال . . . لتشييد كهفٍ تقضي قواطعه إلى مركزِ خاوٍ مُنارٍ مُنيرٍ (1) (*) .

(*) تقول الأسطورة اليونانية إن «Orphée» أعظم شاعر وموسيقي عاش على وجه الأرض . وكان «أبولون» قد

وهبه قيثارة علمته ربات الشعر العزف على أوتارها . وتحكي الأسطورة أن الحان «Orphée» بلغت من العذوبة أنها كانت تسحر الأشجار والأحجار فترك أمكنتها وتبعه . ولقد استطاع «Orphée» بواسطة الحانته أن ينزل إلى عالم الجحيم ، في محاولة منه لإعادة حييته «Euridice» إلى عالم الحياة . وبواسطة الحانته تمكن «Orphée» من الحصول على موافقة السفاح «Hades» بعودة «Euridice» إلى عالم النور . ولكن «Hades» اشترط على «Orphée» ألا ينظر وراءه حتى يصل إلى عالم النور . ومضى «Orphée» يفقد حييته في الظلام على الحان قيثارته . ولكنه أراد في اللحظة الأخيرة أن يطمئن إلى وجود حييته ، فالتفت وراءه فغابت عن عينيه إلى الأبد . هذا عن «Orphée» . فاما «الأورفية» فهي حركة دينية تنتمي إلى اليونان القديمة (في القرن السادس قبل الميلاد) وترتبط بـ «Orphée» الذي تقول الأسطورة إنه علم أسراراً دينية مقدسة .

وتؤكد «الأورفية» أن الخلاص والحياة الأبدية يتعلقان بالحياة التي ننتهجها على الأرض . وأن حياة الزهد وحدها هي التي يمكن أن تنقذ صفاء الروح من تلوث الجسد . وفي ضوء ذلك كان أنصار «الأورفية» نباتيين يرفضون أي غذاء قادم من الجسد الحي . وتشير النصوص «الأورفية» إلى أن نظامها الكوني يعتبر البيضة «L'oeuf» أصل كل شيء ، وأنها تمام الكينونة التي ما تلبث أن تنحدر شيئاً فشيئاً إلى العدم المتمثل بالوجود الإنساني الفردي .

إن الإنسان من وجهة النظر «الأورفية» تجميع بين الجسد الفاني والروح الخالدة ذات الجوهر الإلهي . وهذه الروح سحينة الجسد . والموت هو الذي يجرها لتنتقل إلى جسدٍ آخر يتوقف شكله على طبيعة المعطيات التي قدمها الإنسان في حياته الماضية . وفي نهاية الأمر تتوصل الروح إلى النجاة والتخلص من دولاّب التوالد والتكاثر . وينقل «أرسطو» في كتابه «خلق الحيوانات» أن الأورفيين كانوا يعتقدون بأن أعضاء الكائنات الحية تتكون بشكلٍ مستقل بعضها عن بعض قبل أن تتحد لتشكل أجساداً كاملة .

إن وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها ، يعني في ما يعنيه كشف ملامح التجانس غير الموثقة في العمل الإبداعي . وهذا الكشف كان طموح ناقدنا منذ كتابه الأول حين قرّر أنه يهدف إلى وضع الأشياء المبعثرة ضمن منظور معين أو أبعاد معينة :

« وداخل هذه الأبعاد ، يحاول كل نص وكل تحليل أن يعيد إلى مجمل الوصف متلقياً منه معانيه ، ومزوداً إياه بضوء خاص مما يفضي في النهاية إلى وحدة عليا لوجود محرّر من صدفه الزائفة ؛ وجود عائد إلى تجانسه الفريد »⁽¹⁾ .

هكذا تظهر جدلية العلاقة بين النص الإبداعي والنص النقدي . فكل نص يعيد إلى غيره من النصوص . وكل تحليل يُرجع إلى غيره من التحليلات مما يشكل سيمفونية نقدية على غرار السيمفونية الإبداعية . فالشعر لا تشكل الصدفة . إن الشعر خيوط منسجمة متجانسة ، إن يغب أحدها ، فإنه لا يغيب إلا ليظهر من جديد عبر خيط آخر أو في خيط آخر .

والشعر الذي ينسج خيوط تجانسه بنفسه ف :

« إن القيمة الموضوعية »La valeur objective« لكل تحليل لا تتحقق إلا بلامسته واستمراره في التحليلات التي تجاوره أو تتقدم عليه : إن التجانس في نهاية الأمر هو المعيار الوحيد الصالح للموضوعية .

ولكن حذار ، فإن هذا التجانس لا يمكن أن يغطي الموضوع المدروس بكليته . فالموضوع يبقى « في المحلّ الأبعد » . ويبقى متعذراً حصر أي كاتب كبير في شبكة أعلامه . ففي مرحلة من الخلق يتحدّى العمل الأدبي الخطوط التي اختار أن يتشكل وفقها ، أو هو ينسى هذه الخطوط . والوحدة الحية التي يهدف إليها النقد تقلت من يديه . إنها يمكن أن تشير إلى نفسها ، ولكنها لا

= ومن هنا نستطيع أن نفهم « كيف يفضي التفسير الأورفي للعالم إلى وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها » . فاصل العالم هو « البيضة » ؛ هو الواحد المكتمل التام الذي وإن تعدّد وتبعثر فيها بعد إلا أنه يعود في النهاية إلى وجوده الأصلي الجوهرى . إنه يتقدّ صفاء الروح ويعود إلى الواحد عندما يتخلص من تلوث الجسد . أنظر :

— «Les mythes Grecs», ibid, p.p. 95 98.

— «Dictionnaire des symboles», ibid, 3ème tome, p.p. 332-334.

— «La philosophie», ibid, tome «1», p. 31 et tome II, p. 221.

— «Grand dictionnaire encyclopédique», ibid, p.p. 7653-7654.

— «Histoire de la philosophie», Albert Rivaud, tome I, P.U.F., Paris, 1960, p. 29.

(1) «Littérature et sensation», ibid, p. 14.

يمكن الإمساك بها» (1)

إنها حقيقةٌ خفيفةٌ تكشف عن أن ناقدنا «ريشار» يعترف - متكتاً على «مالارميه» - بعجز النقد عن القبض على كلية الموضوع . ولكنه يجد العزاء لنفسه في صورة «بينيلوب» التي تنقض في الليل ما تنسجه في النهار . ولكن التقاء الصورتين لا يلغي هذا الفارق البسيط بينهما وهو أن الناقد ليس في حاجةٍ إلى أن ينقض ما ينسج . إنه يبحث فيكشف ، ثم يتقدم في بحثه فيتقدم في كشفه دون أن يصل أبداً إلى الحقيقة الكلية ، وإنما إلى إشارات... إلى ومضاتها .

إن الحقيقة تعلن عن نفسها ، ولكنها لا تسمح بالقبض عليها . إنها تغري بالتساؤل الذي يقود إلى التساؤل واضحة في التساؤل منطق متعتها ومنفعة منطقها .

ولكنه إذا كان يمكن للدروب الفرعية أن تقود إلى المجهول ، فإن الناقد يجد نفسه عندما يجد موضوعه الشعري في موضوع آخر : أعني أنه يعثر على نفسه عندما يعثر على خيوط الربط بين موضوعاته ، فالموضوع «يتعدى بغيره» مما يسمح للناقد بتعقبه في كل الموضوعات الأخرى وصولاً إلى كوكبة الموضوعات أو شبكة العلاقات الموضوعية .

وإذا صحَّ أن «للمعاني معنى» حسب ما يقول «لوفيناس» «Emmanuel Levinas» في معرض حديثه عن الطريقة الفينومينولوجية ، فإن «معنى المعاني» هو المعنى الذي يستخرجه الناقد من كل المعاني ، ويعيده إلى كل المعاني ؛ إنه المعنى الذي يقود إلى كل الاتجاهات ، والاتجاه الذي يقود إلى كل المعاني داخل العالم الشعري المنقود .

و«معنى المعاني» هذا ، هو ما حاول «ريشار» - في مجمل دراساته - أن يعيد صنعه وأن يخرج شيئاً فشيئاً إلى النور .

(1) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 36.

بين « الدال والمدلول »

لعل من أخطر القضايا التي تواجه المنهج الموضوعي قضية العلاقة بين الشكل والمضمون . فلقد وجدنا سابقاً أن القراءة الموضوعية تعكف على تصنيف عناصر « المدلول » في العمل الأدبي ، وإذاً : فأين « الدال » ؟ هل يحتل « الدال » حيزاً في هذه القراءة ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب ، فما هي علاقة « الدال » بـ « المدلول » ؟ ، وما هي علاقة « الدال الموضوعي Le signifiant thématique » بـ « الدال الشكلاني Le signifiant formel » الذي تطرحه المدارس الأسلوبية ؟

وباختصار ، ما هو مفهوم الدال في النقد الموضوعي .

قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من التذكير بأن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون ليست مطروحة دائماً على مستوى واحد . فالمستويات تتعدد بتعدد المشارب والمدارس النقدية والأسلوبية . هكذا يطرحها بعضهم على مستوى الصورة «L'image» والمعنى «Le sens» . وبعضهم يطرحها على مستوى الحرف «La lettre» والفكر «La pensée» . وآخرون على مستوى دلالي هو مستوى العلاقة بين الدال «Le signifiant» والمدلول «Le signifié» . ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي يميز فيه بين التركيب « سلسلة تاليفية Syntagme » والتركيب كـ « سلسلة أمثالية Paradigme » مفتوحة أمام الاختيار . وأخيراً وليس آخراً فإن أنصار مدرسة القواعد التوليدية والتحويلية «La grammaire générative et transformationnelle» يطرحون هذه القضية على مستوى البنية السطحية «Structure de surface» والبنية العميقة «Structure profonde» . و« ريشار » - على وعيه بضرورة الفصل بين المستويات - لا يتبنى هذا المستوى أو ذاك ، وإنما ينتقل بين هذه المستويات في محاولة منه لكوكبتها على محيط الدائرة التي يشكل فهم المعنى فيها مركزها المشع . ومن جانبنا ، سنحاول الآن في قراءتنا النقدية التمييز بين هذه المستويات .

وقبل الدخول إلى لبّ المسألة نودّ أن نشير بشكلٍ خاطفٍ إلى أن القراءة الموضوعية قراءة « مُحَالَّةٌ » ، « Immanente » بمعنى أن الناقد يحلّ في العمل الأدبي ، فهو ينظر إليه من داخله لكي يسبر أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته .

ونحن لا نتقدم بهذه الإشارة المخاطفة إلا لكي يتيسر لنا فهم النص التالي والذي يرسم أحد الحدود داخل هذا « التحال » :

وهناك حد آخر داخل هذا التحال نفسه . وهو حد يرسم التقابل التقليدي بين قراءتين للعمل الأدبي ؛ قراءة تنصب على « المدلول » وهي القراءة الموضوعية ، وقراءة تنصب على « الدال الشكلي » وهي قراءة تهتم بصناعة النص أو ما يمكن تسميته بقواعدية أشكال الحرف الأدبي كالبلاغة والإيقاع والسردية واللفظية .

ولكن هذا الفصل غير دقيق ، إذ لا وجود لأحد هذين المفهومين « الدال والمدلول » إلا بالقياس إلى الآخر .

ويستج عن هذا أن وصف القراءة الموضوعية بأنها قراءة للمدلول وصف غير دقيق . فالمدلول « دال » أيضاً على أن نضع في الحسبان أن الدال الذي تتناوله الموضوعية بالدراسة يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي يوجد عليه « الدال الشكلي » .

وإذاً ، فإن من الضروري المحافظة على الفصل بين حقل القول « Le dit » وحقل القول « Le dire » . هذا مع محافظة الرغبة النقدية على توجيهها نحو الربط بين هذين الحقلين . فالأسلوب - كما يقول بروست - ليس قضية تقنية ، ولكنه قضية رؤيا . ومن واجبنا أن نحاول التقاط الكيفية التي تتمفصل فيها أو لا تتمفصل رؤيا القول مع رؤيا القول ؛ أي مع نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه⁽¹⁾ .

وأرجو أن تثير الجملة الأخيرة من هذا النص انتباه القارئ : فالقراءة الموضوعية تنطلق أساساً من قاعدة المدلول ، ولكنها لا تغفل الدال إذا كان يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه . هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فإننا نلاحظ تمييزاً بين نوعين من الفهم ينصبان على مفهوم واحد هو مفهوم الدال . فأما النوع الأول فهو الفهم الشكلي للدال ، وأما النوع الثاني فهو الفهم الموضوعي الذي يحدد الدال كنتاج للعالم الأدبي الموصوف . ولعله من المفيد هنا أن نذكر القارئ بمفهوم « الاتجاهات الدالة » و« الأبعاد الدالة » كما عرضناه في حينه .

هكذا يعلن « ريشار » في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » أن دراسته تنطلق من استيعاب نوعي للأبعاد الدالة في البحث عما يوحد بين أطراف العمل

(1) المحاضرة النظرية.

الأدبي ، وعما يفرّق . فأما المجال الذي يخصّ اللغة فإنه لم يدخل في دراسته إلا على استحياء :

« ففي هذين المحورين انطلقت دراستنا للأشكال الموضوعية . فأما المجال الذي يخصّ اللغة فإنه لم يدخل إلا هنا وهناك على شكل نتائج عامة وتأكيدات خاصة وسريعة دائماً »⁽²⁾ .

وتغرينا عبارة الأشكال الموضوعية في هذا النص بالوقوف عندها ملياً . فـ « ريشار » في استخدامه لمصطلح شكل الموضوع «La forme du thème» ، كما في استخدامه لمصطلح شكل المضمون «La forme du contenu» إنما يعيدنا إلى بُعد ثالث خارج البعدين التقليديين المعروفين وهما « الشكل » و « المضمون » .

وفي ضوء ذلك ، نجد أنفسنا مضطرين للتوقف قليلاً من أجل النظر في قضية « شكل المضمون » من أساسها .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», p. 11.

مفهوم « شكل المضمون »

إن « شكل المضمون » مصطلح ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي « لوي هيلمسلف » « Louis Hjelmslev » (1899-1965) .

ولكي نفهم هذا المصطلح بشكل دقيق ، لا بدّ من العودة إلى نقطة البدء عند العالم اللغوي السويسري « فرديناند دوسوسير » F.de Saussure (1857-1913) . فلقد كان مصطلح « الشكل » عند « دوسوسير » مرادفاً لمصطلح « البنية » « Structure » ومقابلاً لا لمصطلح « المضمون » وإنما لمصطلح « المادة Substance »⁽¹⁾ .

هذا التقابل بين الشكل والمادة يأخذ أبعاده القصوى عند « هيلمسلف » وذلك على مستويي التعبير « L'expression » والمضمون ، بحيث نصبح أمام أربعة أبعاد جديدة وهي : شكل التعبير « La forme de l'expression » ومادة التعبير « La substance de l'expression » و« La forme du contenu » ومادة المضمون « La substance du contenu »

* فأما في ما يتعلق بمستوى التعبير مادةً وشكلاً :

- فإن « مادة التعبير » هي المادة الصوتية « Substance phonique » أو الكتابية « graphique » الحام التي تستثمرها اللغة في بناء شكلها التعبيري . فالمادة الصوتية في كلمة « قلم » مثلاً هي الأصوات « Les phonèmes » [ق] - [ل] - [م] .
- وإن « شكل التعبير » هو كل أنماط الربط الصوتية أو الخطية الممكنة في لغة معينة .

ونشير إلى أن وصف الوحدات الصوتية مثلاً إنما يتم على مستويين : مستوى « السلسلة التأليفية Syntagmatique » الذي تؤسسه قدرة هذه الوحدات الصوتية على التضاد مع بعضها ، ومستوى « سلسلة الأمثال Paradigmatique » الذي تؤسسه قدرة الوحدات الصوتية على التقابل مع بعضها .

ومن الجدير بالملاحظة أن وضع « الشكل والمادة » موضع العلاقة من بعضها إنما يُحدث نوعاً من التغيير على المادة المستثمرة .

* وأما في ما يتعلق بمستوى المضمون مادةً وشكلاً :

- فإن « مادة المضمون » - ولناخذ مثلاً لها المفردات الدالة على اللون - هي مجموعة مستثمرة من أطوال الموجات الضوئية .

(1) في السياق الذي نحن فيه لا تعني كلمة « Substance » جوهراً وإنما مادة فقط .

- وإن « شكل المضمون » يتحدد في كل لغة بما يقوم على أساس التقابل بين المفردات الدالة على الألوان . فكل لغة تتعامل مع مادة الألوان أي المجموعة المستمرة من أطوال الموجات الضوئية - تعاملاً خاصاً قد يكون مطابقاً أو مخالفاً - في مفردة أو أكثر - للغة الأخرى .

وعلى سبيل المثال فإن كلمة « بُني » « Brown » في الإنكليزية تغطي مادة لونية لا تغطيها كلمة واحدة في الفرنسية ، وإنما كلمتان هما « Marron » و « Brun » .

فالتقطيع الذي تُحدثه الكلمة الإنكليزية في هذه المادة اللونية ، ليس نفس التقطيع الذي تحدثه الكلمتان الفرنسيتان⁽¹⁾ . ولنأخذ مثلاً آخر مستمداً من ثلاث لغات هي الفرنسية والألمانية والدايماركية :

| في الفرنسية | في الألمانية | في الدايماركية |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| arbre « شجرة » | baum « شجرة » | trae |
| bois « غابة » + « خشب » | holz « خشب » | « شجرة » + « خشب » |
| forêt « غابة » | wald « غابة » + « خشب » | shov « غابة » + « خشب » |

إن كلمة « arbre » في الفرنسية تعني « شجرة » ، وهذا ما يقابله في الألمانية « baum » . فهنا لدينا نفس التقطيع « Le même découpage » لنفس المادة في اللغتين . ولكنه في الوقت الذي لا تخصص فيه الفرنسية كلمة لـ « الخشب » وإنما يمكن أن تعني كلمة « bois » « الخشب » و « الغابة » ، وذلك حسب السياق ، نجد الألمانية تخصص كلمة « holz » للخشب فقط .

وفي الوقت الذي تفتقر فيه الفرنسية والألمانية إلى كلمة تعني « الخشب » و « الشجرة » حسب السياق ، نجد الدايماركية تحتوي على هذه الكلمة وهي « traе » .

(1) أنظر المواد : « Glossématique » - « forme » - « substance » - « contenu » - « expression » - « Matière » في :
.. وأنظر :

- « Dictionnaire de linguistique générale », éd. Larousse, Paris, 1973.

- « La linguistique du XXème siècle », Georges Mounin, éd. P.U.F, Paris, 1972 P. 130... 135

- « Essais linguistiques », Louis Hjelmslev, traduction française, éd. Minuit, Paris, 1971, P.P. 97... 122.

وهكذا نستطيع أن نتابع قراءة الجدول . وقبل أن نقفل هذا الباب نقدم مثلاً توضيحياً مقارناً بين العربية والفرنسية . ففي الوقت الذي يختص فيه جمع المذكر السالم المخاطب في العربية بالضمير « أنتم » ويختص جمع المؤنث المخاطب بالضمير « أنتن » ، ويختص المثنى مذكراً ومؤنثاً بالضمير « أنتما » ، نجد الفرنسية تكتفي بضمير واحد يغطي كل هذه الضمائر ، وهو «vous» . فكل لغة لها وسيلتها الخاصة في تقطيع العالم بشراً وأشكالاً وألواناً وأشياء ، الخ .

إن بحوث « هيلمسلف » في هذا الخصوص تنطلق من الفرضية التالية ، وهي أنه على الرغم من أنه لا يوجد تطابق تبادلي «Correspondance biunivoque» بين مستوى التعبير ومستوى المضمون ، فإن تحليل البنية على هذين المستويين يفضي إلى نفس القواعد الناعمة . وهذا هو مبدأ « التشاكل L'isomorphisme » .

إن رغبة « هيلمسلف » في أن يجد على مستوى المضمون « التمهيد المزدوج La double articulation »⁽¹⁾ . الذي وجدته على مستوى التعبير ، هو الذي قاده إلى البحث عن الكيفية التي يمكن بواسطتها بناء « شكل المضمون » . وهذا يعني أنه فتح نافذة جديدة للتأمل والتفكير في ما يتعلق بتحليل المعنى .

هذا هو « شكل المضمون » كما تعرضه الألسنيات الحديثة ممثلة بأحد أركانها

(1) التمهيد المزدوج في اللغة ، مصطلح استخدمه العالم اللغوي الفرنسي « أندريه مارتينييه A.Martinet » ليعبر به عن التنظيم الخاص باللغة الإنسانية ، والذي يتمفصل كل كلام بواسطته على مستويين :
- فعلى المستوى الأول ، يتمفصل كل منطوق «énoncé» خطياً «linéairement» في وحدات ذات معنى . وهذه الوحدات هي الوحدات الدالة «Unités significatives» والتي تشكل الوحدات الصرفية «Les morphèmes» أصغرها . فالجملة « سينام الطفل » مثلاً يتمفصل في خمس « وحدات صغرى » أو « مورفيمات » وهي « السين - الباء - نام - ال التعريف - طفل » . وبكل وحدة من هذه الوحدات يمكن استبدال في نفس المحيط وحدات أخرى على مستوى « سلسلة الأمثال Le paradigme » . كما يمكن أن ترتبط بوحدات أخرى في محيط آخر على مستوى « سلسلة التأليف Le syntagme » .
- وعلى المستوى الثاني ، يتمفصل في كل وحدة صرفية وحدات مجردة من المعنى ، وهي الوحدات المميزة «Unités distinctives» وأصغرها « الوحدات الصوتية Les phonèmes » .
فالوحدة الصرفية مثلاً « كتب » تحتوي على ثلاثة أصوات يمكن لكل منها في نفس المحيط أن يُبدل بأصوات أخرى كأنه يبدل بالصوت الأول (ك) الصوت (ع) . كما يمكن لكل من هذه الأصوات أن يترابط مع أصوات أخرى لتشكيل وحدات صرفية جديدة .
كما يمكننا أيضاً تفكيك « المدلول » - ولكن بشكل غير خطي - إلى وحدات معنوية صغرى «Sèmes» . فالمدلول في كلمة « طفل » يمكن تفكيكه إلى : إنساني + صغير جداً . . . وهكذا .
- أنظر مادة «articulation» في : «Dictionnaire de linguistique générale», ibid. :
- وأنظر : «La linguistique synchronique», André Martinet, éd, P.U.F. Paris, P. 7... 27

الأساسيين « هيلمسلف » . ونلاحظ أن ناقدنا « ريشار » قد استخدم هذا المصطلح ليعبر بواسطته عن مفهوم نقدي جديد . فكما أن لكل لغة تعامل خاصاً مع العالم تقطعه به على طريقتها ، كذلك تراءى لناقدنا أن لكل شاعر تقطيعاً خاصاً للمادة التي تتعامل معها لغة الشعرية .

إن « شكل المضمون » و « شكل التعبير » هما اللذان يحددان في رأي « هيلمسلف » اللغة من وجهة نظر علم اللغة . فهل يحددان العمل الأدبي من وجهة النظر النقدية ؟

هذا هو الإطار العام الذي يحاول من خلاله ناقدنا « ريشار » أن يدشن مفهومه النقدي الجديد : « شكل المضمون » . فإلى أي حد استطاع هذا المصطلح اللغوي الحديث أن ينجب في النقد الأدبي الريشاري ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه عبر سلسلة المفاهيم التي ترتبط بقضية الشكل والمضمون .

ف « شكل المضمون » يترك بصماته على المنهج الموضوعي ، وينعكس على جملة المفاهيم التي تؤسسه . ومن ذلك مفهوم « البنية La structure » .

مفهوم « البنية »

فمن منظور « البنية » يقدم « ريشار » فهماً جديداً للمنهج :

« إن القراءة الموضوعية تعني أن يتساءل الناقد عن « البنى » الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء »⁽¹⁾ .

ومن هذا المنظور ، يصبح البحث الموضوعي بحثاً عن البنية التي تميز العمل الإبداعي . هكذا يوجهنا « ريشار » إلى قراءة دراساته « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » على أنها قراءات : « تهدف إلى كشف بعض البنى ، وتعرية تدريجية للمعنى »⁽²⁾ .

ويستخدم « ريشار » إلى جانب مصطلح « البنية » مصطلحات أخرى لتغطية نفس المفهوم كـ « الهيكل » و « المعمارية » :

« ويبقى الكشف عن الهيكل الخفي »L'armature mystérieuse«
لأعمال « مالارمي » هو هدفنا : المنطق والرهافة .

إن « مالارمي » هو الذي يضع أمامنا قطبي بحثنا . وهما اللذان سيسمحان لنا بالدخول في أمان إلى عمله الصعب مبرزين عنده وبحركة واحدة : حساسية منطقته ، ومنطق إحساسه »⁽³⁾ .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 7.

(3) «Univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 38.

و« الحركة الواحدة » هنا ، تعبر تماماً عما تعبر عنه « لحظة الخطف » في موقع آخر . إنها اللحظة أو الحركة التي يتوصل الناقد عن طريقها إلى « الرؤيا » التي توحد معمارية المشهد الأدبي . و« الرؤيا الموحدة » هي الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة ؛ إلى موضوعات أو ترسيمات .

وتبقى السمة الأهم لمفهوم البنية في المنهج الموضوعي أنها بنيةً شبكية وإشعاعية . فلقد وجدنا سابقاً أن تحليل عنصرٍ ما في العمل الأدبي إنما يفضي إلى كل العناصر الأخرى .

وفي حينه وجهنا الانتباه إلى صورٍ مجازيةٍ تعبر عن مفهوم البنية في ضوء هذا الفهم . وكان من تلك الصور صورة « نجوم الغابة » و« دروب الحلم » و« نقاط التقاطع » و« مفارق الدروب » . ونضيف إلى ذلك صورة يستعيرها « ريشار » من « مالارمي » ، وهي صورة « بيت العنكبوت » . ولما كانت البنية الأساسية في القراءة الموضوعية بنيةً إشعاعيةً شبكيةً ، كان من أهم مهمات الناقد أن يعيد هذه الإشعاعات إلى مصدرها . وهنا ينهض مصطلح « الحزمة Le faisceau » على أرض صلبة :

« فلقد تركز جهدنا على تفهم « مالارمي » بشكلٍ شمولي ، وأن نصل الفكر عنده بالحرف والمضمون بالشكل ، وأن نجتمع في « حزمةٍ واحدةٍ » كل ألوان العظمة التي تند عن عملٍ ليس له نظير »⁽¹⁾ .

ألا يعيدنا مصطلح « الحزمة الواحدة » إلى مصطلح « الرؤيا الموحدة » ؟ ولكن ، كيف يتوصل « ريشار » إلى البنية الخفية للعمل الأدبي ؟

لقد وجدنا للتو أنه يصل الفكر بالحرف ، والمضمون بالشكل منطلقاً من فرضية « التشاكل » بين مستويي المحتوى والمحتوي :

« فما من فجواتٍ بين التجارب المختلفة لنفس الإنسان . وسواء تعلق الأمر عنده بالحب أو الذكرى ؛ بالحياة الحسية أو التأملية ؛ بالمجالات التي تبدو أنها الأكثر ابتعاداً عن بعضها ، فإن نفس الهياكل هي التي ترسم في النهاية »⁽²⁾ .

(1) «Univers imaginaire de Mallarmé » ibid, p.p. 14- 15.

(2) «Littérature et sensation», ibid, p. 13.

إن علاقة « التشاكل » هي التي تميز لنا قدنا أن يتعقب العمل الأدبي من أحد مستوياته . فما دامت كل الدروب مماثلة لبعضها ، فلماذا يفكر المرء في أن يسلكها جميعها ؟

لعلنا نفهم الآن لماذا تشكل دراسة « المعنى » في النقد الموضوعي مركز الدائرة . فدراسة المعنى تفضي في رأي « ريشار » إلى نفس البنى التي تفضي إليها دراسة الصورة . ولا اعتقد أننا في حاجة إلى تحديد مفهوم المعنى عند « ريشار » لأن كل هذا البحث يعيد إليه .

ولكنه لا بد من الوقوف ملياً أمام « نفس » البنى أو « نفس » الهياكل . فـ « نفس » البنية من جانب الشكل ، يقابله « نفس » المعنى من جانب المضمون :

« إننا نحس بأن المعنى الشعري واحد لا يتجزأ . فأن توحد المعنى بحركة واحدة ، يعني أن تشعر أن الانفعال في كل جملة أو قصيدة إنما يأتي من نتوء الكلام تنوع الصور انعطاف المشاعر ارتباط الأفكار ؛ أن نحس بأن هذا الترويض للغة يتناسب مع هذه الزلزلة للكائن دون أن تعرف أبداً ما الذي يخص هذا أو ذاك ، ومن أي جانب انطلقت المبادرة . أوليس هذا هو الطموح الفاشل لكل ناقد حقيقي ؟ إنه يقف بدوره على سلم « أوزيريس » . وكلما تقدمت قراءته النقدية ، تراه يهبط ويصعد ، ويتبعثر ويلعلم نفسه . إنه يضيع ويخلق نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلم دفعة واحدة . فهل هذا قابل للتحقيق ؟ »⁽¹⁾ .

وإذا كان « ريشار » يرى أن المعنى الشعري واحد لا يتجزأ فإننا نرى أن مفهوم « وحدة الوجود »⁽²⁾ ينعكس مباشرة على التناول الموضوعي للعمل الإبداعي . فهل نستطيع أن نضيف إلى قاموس المفاهيم النقدية مصطلحاً جديداً يزاوج بين بعدين مفهومين أحدهما فلسفي والآخر أدبي ؟ هل نستطيع أن نعلن ولادة مصطلح « وحدة الوجود النصي » ؟ ألم نر سابقاً أنه لا شيء في العمل الأدبي بلا معنى ، وأن كل شيء يعيد إلى كل شيء ؟

(1) « Onze études sur la poésie moderne », ibid, p. 11.

(2) ويتميز هذا المفهوم من مفهوم « الوحدة العضوية » في عدة نقاط منها أنه لا يتوقف عند حدود القصيدة ، ولكنه يتعداه ليشمل الديوان أو الأعمال الكاملة . ومنها أنه - خلافاً لمفهوم الوحدة العضوية - ليس مفهوماً وظيفياً يركز على وظيفة هذا العضو أو ذاك من أعضاء الجسم الحي ، ولكنه مفهوم علائقي يعيد موضوعات العمل الأدبي ومستويات إبداعه بعضها إلى بعض . ومنها أخيراً وليس آخراً أنه مفهوم « أدبي » فلسفي في حين ينظر إلى الوحدة العضوية للقصيدة على أنها مفهوم أدبي بيولوجي .

على أنه حين يتعلق الأمر بالشعر الحديث فإنه ليس من اليسير أن نتبين هذا التناغم بين سطح التعبير وعمق التعبير . فلتن كانت بلاغته تكمن في ما يعقده من علاقة تماثل بين مستوياته المختلفة ، إن الشعر الحديث يضيق ظاهرياً هذه البلاغة :

« وهنا نجد أنفسنا أمام تناقض آخر : فأصالة الشعر الحديث تكمن في أنه يضيق ظاهرياً هذه البلاغة حيث يدخل بعداً المعنى في نزاع مع بعضها إن سطح التعبير لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط أو انقطاعها بين الموضوعات . إن الشبكة الحسية أو المجازية تبتشر وسط خطاب شديد الخصوصية ؛ خطاب يرخي مفاصلها ... يحل روابطها ... يحطم صلاتها أو يصل بها إلى حد الإشباع .

ولكنه لا بد من التأكيد على أنه عبر هذا الخطاب الذي يرخي مفاصل الشبكة الموضوعية ، تنسج هذه الشبكة خيوطها ، وتكشف لنفسها عن نفسها ، وتفرض نفسها على الأشياء . .

ومن هنا تنهض بالنسبة لنقد الشعر حلقة مفرغة أخرى . فهذا النقد يحتاج إلى اللاتجانس⁽¹⁾ من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه أن يتوصل إلى روعة « أبولون » ، الطالع للنهار إلا من خلال عذاب « أوزيريس » الممزق الضائع في ظلال اللامعنى⁽²⁾ .

إن هذا الخطاب الشديد الخصوصية في الشعر الحديث هو الذي ينفي المعنى إلى عالم الظل ، ويضع من جديد قضية العلاقة بين الشكل والمضمون كأهم قضية تشغل نقاد الشعر . فسطح التعبير في هذا الشعر لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط بين الموضوعات : خلخلة في السطح .. خلخلة في العمق ... فما الذي يستطيع أن يفعله النقد ؟ :

« إن في وسع النقد أن يعثر وسط هذا التعبير المشوش على تناغم موضوعي يؤسسه . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمنح الفهم شيئاً من المتانة والموضوعية .

وليس هذا كل شيء ، إذ يتوجب على النقد أن يبين كيف أن هذا

(1) « اللاتجانس » هنا يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي وضعناه عليه ونحن نتحدث عن مفهوم « التجانس » .

(2) « Onze études sur la poésie moderne », Ibid, p. 10

الضياح يخلق معنى... نفس المعنى... معنى يقودنا إلى التفكر مباشرة في غياب الوجود (الحاضر) أو وصوله إلى حد الإشباع (1).

إن « نفس المعنى » الذي يوجد وراء الخلخلة الظاهرية بين مستويي اللغة الشعرية ، يعني وجود نوعين من المعنى في الشعر الحديث ؛ المعنى السطحي والمعنى العميق ، فماذا عن العمق في النقد الريشاري ؟ هذه القضية تتفرع كما نرى عن مفهوم العلاقة بين « الشكل والمضمون » ؟

(1) نفس المصدر .

مفهوم « العمق »

في مفهوم « المعنى » عند « ريشار » نستطيع أن نميز بين نوعين من المعنى ؛ المعنى الظاهري ، والمعنى الخفي ، وإذا كانت مهمة الشعر في رأي « مالارمي » أن يكشف عن المعنى الخفي للوجود ، فإن مهمة النقد في رأي « ريشار » أن يكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي .

إن المعنى موجود ، ولكنه ضمني ، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء . إنه حاضرٌ ، ولكنه غافٍ ، وعلى الناقد أن يوقظه من سباته العميق .

وإذا كان الكلام الحقيقي « هو ما لا يقال في الكلام » على حد تعبير الشاعر « مالارمي » ، فإن قراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما بين السطور .

وكلما أوغل النص الإبداعي في غموضه ، كان على الناقد أن يتوغل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه :

« فالنصوص المغرقة في الرمز - والتي يندّ انغلاقها الظاهري عن تعبير عميق - لا يمكن أن تنفتح بحق إلا من خلال عمقٍ آخر ينحل معه ظلها إلى ضياء »⁽¹⁾ .

إن عمق العمل الإبداعي يتطلب إذاً عمق العمل النقدي . ولكن ، كيف ينعكس مفهوم « العمق » على علاقة الشكل بالمضمون ؟

هنا تتجلى « محنة المعنى » في الشعر الحديث رغم ما بين الشعراء من فروق :

« ففي هذا المعنى ، يبدو أن التجربة المعاشة تدخل في تناقضٍ مع

(1) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 18.

نفسها . أفلا يقوم الشعر الحديث على هذه التجربة المزدوجة ؛ تجربة الدهشة والصراع ؟ ... هكذا كلما أوغل هذا الشعر في بحثه انبثقت أزواج من المتضادات المحسوسة ، كالقريب والبعيد ، اللحظي والدائم ، المغلق والمنفتح ، السطحي والعميق ، الممتد والمنطوي ... الخ .. وخلف هذه المتناقضات تنهض مواجهة أشد من ذلك وهي المواجهة بين ما هو موجود ، وما هو غير موجود .

هكذا ينكشف حقل الحسي لشاعر اليوم عن عقبة أو شرخ . ففي هذا الحقل يمر الخيال بالموت ... التشظي ... الحد ... الغياب ، وكلها رموز لوجودٍ يسطع وينسحب في وقت واحد . ولكنه انسحاب يلزمنا بأن نتساءل عن وجودنا (الحاضر) بتركيز أكثر .

والشعر يعيش بشكل مباشر هذه المسافة ؛ هذا « الاختلاف » . فعبّر المادة والأشكال والخواص والألوان والحركات ، يعاني الشعر من هذا التناقض . وهو يستجوبه ويدفعه إلى حده الأقصى - وإن أنهكه ذلك وشارف به حدُّ الاختناق - ليرى إلى أين ستحملة هذه الحركة .

ولكنه يحاول أن يقلص من البعد الذي يتصف به هذا الوجود . وهو يفعل ذلك بإقامة نوع من التعايش المحسوس بين المتنافرات ، وأحياناً أخرى بخلق نماذج للتقريب أو المزج أو التنظيم أو الغموض أو التحولات ، وأحياناً ثالثةً بتحقيق فعل التجاوز الإبداعي ؛ الفعل التركيبي .

ويحدث أحياناً أن يتخير الشعر المحافظة على البعد في هذا الوجود ، وتهيج حدّته جاعلاً من عجزه عن إلغائه مصدر كشفٍ وربما مصدر لغة .

إن سلّم « أوزيريس » هو الشعر الحديث ، مع فارقٍ بسيطٍ وهو أن هذا الشعر يلغي عملية التناوب بين الخطوتين : إنه يوحد بعملية واحدة هي عملية الكتابة بين حركة التمزيق وحركة التوحيد . إن دوار هذا الشعر لا يفرق بين « أبولون » و « أوزيريس » .

إن الشعر الحديث - في تناقضه أو جدليته أو في ما يقيمه من توازنات - إنما يبحث عن المعنى في ضوء فرضيةٍ عنيفةٍ جداً - وربما كانت تراجيديةً - وهي فرضية اللامعنى . فكل ما فيه يتجه نحو القلب « inversion » . هكذا يبرز « العدم الخصب » عند « سان جون بيرس » و « البرق المتصل » عند « رينيه شار » و « الظل المضيء » عند « إلوار » و « النار الخلاقة » عند « إيف بونفوا »

و « الحد اللامحدود » عند « فيليب جاكوتيه » ...

فالتفريق يتسع في هذا الشعر حتى ليصبح قريباً من البعد . والفراغ يفتح على شيء ما ، أو بالأحرى على أرض هي أرض هذه الأشياء التي تسمح لكل الأشياء بالوجود . وهي تسمح لها بالوجود ضمن البعد الذي يفصلها عن أرضيتها ⁽¹⁾ .

إن النص السابق يضعنا أمام فلسفة الشعر الحديث . ويرسم أمامنا من جديد خطوط الدورة الإبداعية النقدية . فإذا كان العمق الإبداعي بحاجة إلى عمق نقدي ، فإن العمق النقدي بحاجة إلى عمق فلسفي . وإذا كان الشعر مشروعاً فإن النقد لا يمكن أن يكون خلاف ذلك . فما هو المشروع في المنهج الموضوعي ؟ لعل كلمة « المشروع » تعيد إلى آذاننا أصداء العلاقة بين الشكل والمضمون .

ولكن المضمون في المنهج الموضوعي يكتسب بعداً آخر غير البعد الذي ألفناه . فـ « ريشار » لا يبحث عن المعنى لذاته ، وإنما لمن يكمن وراءه . إنه يبحث عن أصل المعنى ؛ عن مصدره وغايته ؛ عن السبب الذي يوجهه ، والهدف الذي يشده .

هكذا يعلن « ريشار » أن فهم « مالارميه » :

« لا يكون في البحث - وراء القصيدة - عن تجلية ما تقنع من قول ، وإنما في كشف السبب الكامن وراء هذا التقنيع والغاية منه » ⁽²⁾ .

فالمشروع النقدي إذاً ، يتمثل في البحث عن المشروع الإبداعي . ولما كان العمل الإبداعي تعبيراً عن خيار معين عند صاحبه ، فإن مهمة النقد تأتي تعبيراً عن هذا التعبير :

« هكذا حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على القصد الأساسي «L'intention fondamentale» ، على المشروع «Le Projet» الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع » ⁽³⁾ .

ومن أجل ذلك ، يعود « ريشار » إلى الصورة في ولادتها ؛ إلى العاطفة الخام ؛ إلى المستوى الحسي الصافي ... وكل ذلك من أجل أن يكتشف « المشروع » الذي جاء العمل الإبداعي للتعبير عنه :

« هكذا يمكن للنقد أن يمضي في الأحراش مقتفياً آثار الدروب

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 8.

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 17.

(3) «Poésie et profondeur», ibid, p.p. 10- 11

الغامضة ، متوغلاً في أعماق العمل الأدبي لكي يكتشف نقاط البزوغ والضياء»⁽¹⁾ .

إن بحث « ريشار » عن « المشروع » في العمل الإبداعي ، وعن « الخيار الشخصي » عند المبدع ، يضع « الموضوعية » في منطقة « وجودية سارترية » . كما أن بحثه عن « القصدية » في الإبداع يضع « الموضوعية » في منطقة « ظواهرية هوسرلية » . ولما كان كل مشروع مرتبطاً بوعي ، توجب على الناقد أن يربط المشروع الإبداعي بوعي فلسفي ، وتوجب علينا أن ندرس الوعي الفلسفي الريشاري عبر هذه المفاهيم الثلاثة : « المشروع Le projet » و « القصدية L'intentionnalité » و « الوعي La conscience » لنرى كيف يكتسب مفهوم « المضمون » في النقد الريشاري عمقاً آخر .

(1) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 17.

- بين « المشروع » و « القصديّة » و « الوعي » -

المشروع خيطٌ يوحد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة . ومن هنا أهميته ، فهو من الناحية الإبداعية أحد الركائز التي يستند إليها مفهوم « التجانس » في العمل الإبداعي . وهو من الناحية النقدية أحد المحركات التي تقود العملية النقدية .

والفرق بين المشروع الإبداعي والمشروع النقدي أن الأول غير معروف لصاحبه ، وأن الثاني معروف . وهنا تظهر إحدى التناقضات في الأدب :

« فالأدب بحث . ولكنه لا يعرف عما يبحث ، أو أنه لا يعرف عما يبحث عنه إلا في اللحظة التي يعثر فيها عليه . وحتى حينذاك فإنه ينسأه الحال »⁽¹⁾ .

وهذا ما يضع النقد بدوره أمام إحدى الحلقات المفرغة . فالعمل الإبداعي يطرح حلولاً لإشكالية الواقع . ولكنه لا يعرف هذه الإشكالية ، ولا يقترح هذه الحلول إلا في اللحظة التي يتحقق فيها كفعلٍ إبداعي :

« فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي . إنه معاصر له بدقة متناهية . إنه يولد ويكتمل في الكتابة ؛ في الاحتكاك بالتجربة واللغة »⁽²⁾ .

وهكذا ترتسم الحلقة المفرغة التي يدور فيها النقد . فالنقد يبحث في العمل الأدبي عن المشروع الذي لا يعرفه .

ولكنه إذا كان المشروع الإبداعي مثوراً في فوضى التعبير ، فإنه يتوجب على المشروع النقدي أن يلّم نثار هذا المشروع في وحدة كلية :

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 9.

(2) Ibid.

« إن تحليل فوضى التعبير يعني أن يجد الناقد - وبحركة واحدة - نفس المشروع الذي يتكشف بالسبر العميق لجواهر العمل الأدبي »⁽¹⁾.

إن مشروع النقد عند « ريشار » يتمثل في قراءة كل عالم أدبي من خلال قصديته الخصوصية . وللتنقيب عن تضاريس هذا العالم ، يحدد « ريشار » مشروعه في حدود طابق الوعي . وكأنه بذلك يفصل ممتلكاته عن ممتلكات اللاوعي ؛ أعني أنه يفصل بين منهجه ومنهج التحليل النفسي . هذا علماً بأن هناك مناطق يلتقي فيها المنهجان . وسيكون من مهمتنا في ما يتقدم من بحث أن نفصل بين « أوزيريس » ونفسه ، وأن نجتمع بين « أوزيريس » ونفسه ، ولكن على مستوى آخر كما هو معروف :

« فنحن نعرف أن الوعي يشهد اليوم مستويات ودرجات ، وأنه لا يوجد فينا على المستوى الانعكاسي وحسب ، وإنما يوجد على المستوى ما قبل الانعكاسي أو خارج الانعكاسي ، وأنه يظهر عبر الحس والعاطفة وأحلام اليقظة . فهناك « الوعي التخيل La conscience imaginante » عند « باشلار » ، و « الوعي الإدراكي La conscience réceptive » عند « ميرلويونتي » و « الوعي المعاش وغير المعروف » عند « سارتر » ، و « الوعي التأمل للجسد » عند « مارسيل ريمون » . وهناك - بشكل أعم ، « الوعي التحليلي النفسي » ، و « الوعي النفساني » ، و « الوعي القصدي الظاهري » ، و « الوعي التفكيكي البنيوي » ...

فهناك دروب كثيرة تنفتح على مجال يوجد فيه المعنى في حالة ضمنية ، وهو يطالبنا فقط بأن تساعد قراءتنا على الخروج إلى النور »⁽²⁾.

وهذا ما يقود « ريشار » إلى تحديد الأسس « الإبيستمولوجية » لمنهجه :
« فالنقد الموضوعي إذاً علم معنى قصديّ «sémantique intentionnelle» .

وما يشيّد من تنظيم لمحتوى العمل الأدبي ، إنما يشيّد بمقتضى مشروع أو هدف وجودي يرتبط بوعي ؛ بـ « أنا » خاصة »⁽³⁾.

(1) Ibid. p. 10.

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 17.

(3) «Ofratème».

فأين توجد هذه «الأنا» وكيف تتوظف ؟

في إجابته على هذا السؤال يؤكد «ريشار» على أمرين :

1- الأول ، وهو أن هذه «الأنا» ليست «أنا» المؤلف ، وإنما «أنا» المؤلف . وهذا بُعدٌ شخصي للمعنى تلزمنا كل قراءة بتبنيه أو علاجه من جديد . وفي هذا ما يستبعد كل ما هو خارج العمل الأدبي من سيرة ذاتية أو سياق تاريخي أو تنظيم هوامي «organisation fantasmatique» . و«ريشار» لا ينفي تأثير العوامل الخارجية في الإبداع ، ولكنه يضعها بين قوسين لأنها لا تنبثق من «مُحالة» النص الأدبي . وسنفرد في ما يلي من بحث فسحة لهذا المفهوم البالغ الأهمية في النقد الموضوعي وهو «المُحالة» .

2- والثاني ، وهو أن هذه «الأنا» ليست من النوع الذي يعي ذاته ، وينفصل بوضوح عن الأشياء التي يعيها . وعلى الرغم من التقاء النقد على الإطار العام لهذه الفكرة ، فإنهم يتباينون في النظرة إليها أو من خلالها . ففي الوقت الذي يؤسس فيه «جورج بوليه» كل فهم أدبي على التقاط «الأنا البدئية المفكرة Le cogito initial» في العمل الإبداعي ، ويعتبرها على يد الناقد ، نرى «غاستون باشلار» يركز تحليلاته في منطقة أقل شفافية هي منطقة «التصور La rêverie» . وهناك نقاد آخرون يقتفون «علم الظواهر» حيث «الأنا» تحس بذاتها ولكنها لا تعرف ذاتها ؛ إنها وحشية موجودة على المستوى ما قبل المعرفي .

ومن هذا المنظور الأخير ، منظور تحليل «المشهد Le Paysage» في العمل الإبداعي ، نقول مع «هوسرل» :

«كل وعي هو وعي بشيء ما»⁽¹⁾

ونقول مع «نوقاليس» :

«كل مشهد لبوس نموذجي لنمط من أنماط الفكر»⁽²⁾

وفي تحليلنا لرموز هذا المشهد كـ «لبوس» ؛ كـ «جسد» يمكننا أن ندخل مباشرة إلى خصوصية الفكر .

المشروع إذاً يرتبط بوعي . وللبحث عن المشروع في العمل الإبداعي يعتمد «ريشار» إلى تناول الأعمال الكاملة للمبدع كقصيدة طويلة .

وهذا ما يضع النقد الموضوعي أمام أحد أهم الأسئلة التي يمكن أن يواجهها .

(1) Ibid.

(2) Ibid.

فهل يحترم هذا النمط أنماط نقد العمل الأدبي شكله الخارجي الذي يبدو عليه ؟ ألا يشوه الوجه المألوف للعمل الإبداعي . هل تنتفي حقيقته كعمل فني ؟
هكذا توضع مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون موضع التساؤل من جديد .
فلنقرأ ردّ « ريشار » على هذه المسألة الدقيقة :

« صحيح أن أية قراءة عميقة تختار نقاط تماسها التي لا تتفق بالضرورة مع التضاريس الخارجية للقصيدة . وبسبب من ذلك يمكن أن يظهر الشكل الخارجي للقصيدة مهملاً ، أو مقطوعاً ، كما يمكن للبنية الشكلانية للقصيدة أن تظهر مهذمة .

ويجب أن نأسف لهذا التهديم حتى وإن كان يسمح لنا بالنقاط البنية الداخلية للعمل الأدبي ؛ أعني حتى ولو كنا لصالح هذا العمل » .

ويدو هذا الاعتراض مهماً لأنه يضيء صعوبة خاصة بكل فهم عميق .
فالتنظيم الظاهري ليس التنظيم الحقيقي . وكشف الحقيقة يؤدي إلى قلب للمظاهر رأساً على عقب . ولقد فهم « مالارميه » هذه المشكلة عندما قال « إن البحث عن جذر ما يعني عرض مجموعة من كلمات اللغة مُشرحةً مخترلةً إلى عظامها وأربطتها ، مُنتزعةً من حياتها العادية كي نستطيع أن نتعرف إلى روابط القرابة السرية بينها .

فبدون هذا التشريح والانتزاع من الحياة العادية لا يمكن رؤية هذه القرابة ؛ أي البنية الداخلية للكلمة .

والظاهرة نفسها تتكرر على مستوى القصيدة . فلكي نفهم الكلمات بشكلٍ شاعري يجب أن نهبّجها إلى وجوه عديدة . ومن بين هذه الوجوه يهتم الفكر بالوجه الأندر ؛ الوجه الأكثر قيمةً ، والذي يُعتبر مركز تعليق متموج . والفكر يدرك هذه الوجوه بشكلٍ مستقل عن تسلسلها العادي . . . يدركها مُسقطاً كما هي صورة القواطع الداخلية للكهف .

وهذا الفهم الذهني - الذي لا يخطو وفق المسار العادي للجملة وإنما يقتلع منها بعض عناصرها ليربطها ضمن فهمٍ آخر ؛ فهم فضائي معماري وحدوي كما تبين صورة الكهف - هو بحثٌ حداثي بالبنية . وبعيداً عن أن يكون هذا الفهم هادماً للنظام الشعري في القصيدة ، إنه يوصل هذا النظام إلى كماله .

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن العملية النقدية . فالأشكال المعزولة
كـ « السونيتة⁽¹⁾ le sonnet » و « الرباعيات le quatrain » و « الثنائيات le
distique » و « القصيدة المنشورة » في شعر « مالارميه » ، كلها تضيع مبدئياً في
نوع من الاستمرارية الدالة والتي تمثلها الأعمال الكاملة لـ « مالارميه » . ولكن
امتصاص الأعمال الكاملة لهذه الأشكال المعزولة هو الذي يسمح أخيراً بفهم
وتبرير هذه الأشكال .

إن هذه الطريقة التي قد تبدو وكأنها تدير ظهرها للشكل ، إنما تقضي في
النهاية إليه . إنها تؤسسه وتمنحه اعتداداً جديداً بنفسه من خلال إدخاله في
مشروع إنساني . فالأشكال لا تعود أهدافاً لا يحيد عنها رغم الإبداع الشعري
على أن يمر من خلالها ، ولكنها تصبح قوالب مثالية يبلغ فيها الوجود سعادته
القصوى⁽²⁾ .

أفلا يدفعنا ذلك إلى القول إن المسألة لم تعد مسألة علاقة بين الشكل والمضمون
بالمعنى التقليدي الذي ألفناه ، ولكنها مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون والمادة ؟
ولقد رأينا سابقاً كيف يتم تقطيع المادة على يد كل شاعرٍ تقطيعاً خاصاً تتحول معه
المادة إلى شكلٍ تبنيه كل لغة شعرية من جديد .

(1) شكل من أشكال الشعر الفرنسي تكون القصيدة فيه أربعة عشر بيتاً .
(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 31.

مفهوم « المُحَالَّة »

العالم الذي يتحرك فيه « ريشار » هو عالم النصّ . فالنصّ هو الحقيقة المطلقة التي تكشف عن حقيقة المبدع . والنص هو الحقيقة المطلقة التي تتكشف من خلالها حقيقة النقد الموضوعي :

« فحقيقة كل شاعرٍ مسجّلةٌ في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره »⁽¹⁾

و « أين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه » ؟⁽²⁾ .
هكذا يضعنا « ريشار » مباشرةً « أمام مفهوم « النصبة » أو مفهوم « المُحَالَّة » الذي يشعّ في اتجاه كل المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعي .

فإذا حدثك « ريشار » عن « المشروع » في العمل الإبداعي قال « إن المشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي » . وإذا تناول عناصر المدلول قال « إنها لا تكتسب معنى إلا في علاقتها بعضها ببعض » . وإذا أراد أن يغوص في الشبكات الخيالية للعمل الذي يدرسه « اختار تبنياً داخلياً لآفاقها » ووضع « العوامل الخارجية بين قوسين » . وإذا حدّد القراءة الموضوعية بأنها عملية وصفٍ سارع إلى القول إنها عملية وصفٍ « نصي » . وإذا استخدم أدواته النقدية من أجل « هندسة المشهد الإبداعي » أكّد أن هذه الهندسة لا تتم إلا من خلال « النص » .

فعلى غرار الحضور الإبداعي إزاء العالم ، يقف الحضور النقدي إزاء العمل الإبداعي . فالناقد ينطلق من النص الإبداعي ويعود إليه . إنه يحلّ فيه من أجل أن يبينه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه .

وإذا كانت القراءة الموضوعية قراءةً « مُحَالَّةً » « lecture immanente » كما يقول « ريشار » ، فإن علينا أن نتساءل عن الحدود التي ترسمها « المُحَالَّة » حول النص⁽³⁾ :

« Poésie et profondeur », ibid, p. 10.

« L'univers imaginaire de Mallarmé », ibid, p. 23.

(3) انعيد القارئ إلى الصفحة 75 من هذا البحث ليرى ثانيةً أحد الحدود التي ترسمها « المُحَالَّة » .

« إن النقد الموضوعي نقدٌ « محالٌ » . فهو ينفي الإحالة إلى أي مصدرٍ خارجي . وهكذا عندما أتحدث عن مشهدٍ عند « بروس » مثلاً ، فإنني لا أعير أي اهتمامٍ بمشاهد « النورماندي » أو غيرها من المناطق الفرنسية التي ألهمت « بروس » . فالمشهد الذي أتحدث عنه مشهدٌ من ورق ، مما يعني أنه - وحتى في قيمته الأكثر حسية - لا يتكون إلا من خلال الكتابة التي تصفه . وأما خارج الجمل التي تجعل منه نصاً فهو غير موجود .

وعلى هذا ، توجد حسية مكتوبة هي في نفس الوقت حسية الكتابة
فالكلمات التي توجد الشيء بشكلٍ محسوس ، توجد أيضاً بنفسها .⁽¹⁾

هذا حدٌّ أولٌ يقف بين النص وإعادته إلى مصدرٍ خارجي ؛ إلى شيءٍ غير مكتوب .

وأما الحدُّ الثاني الذي ترسمه « المحالة » ، فهو ذاك الذي يستبعد الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الإبداعي :

« فالكاتب يوجد خارج العمل المنقود . وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بالقدرة التدشينية للكتابة ؛ قدرة العمل على أن يخلق خالقه أكثر مما يخلقه خالقه »⁽²⁾ .

وأما الحدُّ الثالث : « للمحالة » فهو الذي يرفض الإحالة إلى الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية :

« إن النقد الموضوعي يضع هذه الظروف بين قوسين ، ولكنه لا ينفيها . فأنا على اقتناعٍ بتأثير هذه الظروف في إنتاج النص ، إذ إنه من البديهي أن يكون النص نتاجاً تاريخياً إيديولوجياً . ولكن ، قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر ، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات . وفي ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعية أن تكون ضمن إطار قصديتها واستقلاليتها وتلاهما »⁽³⁾ .

و« المحالة » على هذا المستوى تحمل بعداً ذاتياً . ولكننا وجدنا لدى دراستنا مفهوم « المشروع » وارتباطه بالوعي و« الأنا » الواعية أن هذه « الأنا » ليست « أنا »

(1) المحاضرة النظرية .

(2) المحاضرة النظرية .

(3) نفس المصدر .

المبدع وإنما «أنا» العمل الإبداعي . فالذاتية هنا توجد على مستوى آخر غير المستوى الذي تواضعنا عليه . إنها الذاتية التي تتجلى في تبني العمل الأدبي من داخله في نفس الوقت الذي تستبعد فيه العوامل الخارجية من سيرة ذاتية أو سياق تاريخي أو تنظيم هوامّي :

«وعلى الرغم من أننا لا ننفي هذه العوامل الخارجية ، إنما نضعها - على هذا المستوى الذي نضع فيه منهجنا - بين قوسين لأنها لا تنبثق من داخل النص الأدبي»⁽¹⁾

هذا عن ذاتية العمل الإبداعي . فأما عن ذاتية العمل النقدي ، فإننا أمام مستويين في النقد الموضوعي : المستوى الأول يدافع عنه «ريشار» ، والمستوى الثاني يستبعده ويحذر منه .

فأما المستوى الأول ، فإنه يرسم خصوصية من أدق خصوصيات النقد الريشاري وهي الاندفاع المستمرة لذا النقد في العمل المنقود . فلما كانت البنية التي يقوم عليها هذا النقد بنيةً شبكيةً إشعاعيةً ، كان على الناقد أن يتابع انتشارها في العمل الإبداعي بلا توقف .

وهذا النمط من الذاتية يعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فلنستمع إلى ما يزودنا به «ريشار» :

«ولقد بدا لنا النقد على غرار الدرب التي تذرعها الخطى ، لا على غرار المحطة أو النظر . فهو يتقدم بين المشاهد ، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطويها . وخشية السقوط في اللامعنى ، أو خشية السقوط في حرفية النص ، يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار ؛ أن يعدد زوايا الرؤية ؛ أن يعدد اللقطات . وكالجبليين في بعض المعابر الوعرة ، فإن النقد لا يتجنب السقوط إلا باستمرارية اندفاعته . ففي سكونه يسقط في التكرار أو المجانية»⁽²⁾ .

(1) «Ofratème»

(2) «L'univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 36

(*) ولكنه لا بد من الإشارة إلى أن «ريشار» في كتابه الأخير قد غير من هذه النظرة . فالقراءة المجهرية تنصب على ذرة من ذرات النص مما يحول القراءة الموضوعية من قراءة تلوح العمل الأدبي إلى قراءة بطيئة تلح على الدقائق وتتوقف عند التفاصيل . إن القراءة المجهرية تتناول مثلاً القيمة المنفردة لإحدى الترسيمات أو الموقع المتميز لإحدى الصور أو النسيج الذي تنطوي عليه قطعة صغيرة منتزعة من النص . الخ . أنظر :

— «Microlecture», ibid. — «Pages Paysages», ibid.

فهل نلوم النقد على ما في اندفاعته هذه من خاصية ذاتية ؟ هل نعتب عليه اختياره
الاعتباطي لوجهات نظره ولقطاته ؟

على هذا السؤال يجيب « ريشار » ب :

« أن كل فهم هو بالضرورة فهم ذاتي . وأنه لتمثل أي نص لا بد من
قراءته من داخله . وأن النقد الأكثر موضوعية «La plus objective» لا ينفي
هذه الضرورة . فالفكر لا يمتلك عملاً أدبياً ، أو صفحة ... جملة ... كلمة
... إلا بشرط أن يعيد في ذاته - ولن يتوصل أبداً - الفعل الواعي الذي كان
هذا العمل الأدبي أو الصفحة ... الجملة ... الكلمة ... صدىً له .

وإذا أردنا أن نفهم الصور الشعرية ، نوجب علينا أن نتوغل أكثر ، وأن
نؤكد لا على ضرورة تبني مساربها الداخلية وحسب ، وإنما على ضرورة تحمل
مسؤولية غاياتها ؛ ضرورة أن نؤمن بها ، إذ إنه ما من إمكانية لفك رموز الشعر
من غير الانتساب المسبق إلى النص الذي نبتغي فك رموزه . وهذه ضرورة
عميقة من ضرورات كل تأويل يؤكد « ريكور » بقوله في معرض حديثه عن
الرمز : « يجب أن نفهم لكي نؤمن ، وأن نؤمن لكي نفهم » . فإذا رفضنا هذا
الإيمان ؛ هذا التقبل المبدئي للغايات الكينونية للصور ، استحال إحساسنا
بصداها ، وكفّت عن الحديث إلينا »⁽¹⁾ .

وهذا ما ينقلنا إلى المستوى الذاتي الثاني ؛ المستوى الذي يرفضه « ريشار » :

« إن الخطر يكمن في أن نتحدث نحن من خلال الصورة . فكيف يمكن
تفادي هذا الخطر ؟ إنه لا يمكن تفاديه إلا إذا احتفظنا - في كل لحظة من
لحظات تقدمنا - بوعي واضح لتداخلنا ، وبتصحيح هذا التدخل من خلال
المعرفة التي سيكون قد زدنا بها عنه »⁽²⁾ .

فالكايح الوحيد لاندفاعه النقد هو الوعي النقدي ؛ هذا الوعي الكفيل بأن نترك
الصور تتحدث من خلال نفسها بدلاً من أن نتحدث من خلالها . وكلما تقدم الناقد في
النص ، ازدادت معرفته بأسراره ، وكان في وسعه أن يصبوب تدخلاته .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً للحديث عن الخطوة الثانية من خطوات المنهج
الموضوعي . فلقد وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع أن الخطوة الأولى تكمن في العمل

(1) «L'Univers imaginaire de Mallarmé», ibid, p. 36.

(2) ibid.

الإحصائي . ونجد الآن ان الخطوة الثانية تنصب على التحليل⁽¹⁾ . فهذه الخطوة يكتسي الهيكل العظمي للمنهج باللحم والدم .

ولكن حذار ، فإن معظم الأخطار في المنهج الموضوعي تتركز في تنفيذ هذه الخطوة . وأهم هذه الأخطار تتمثل في الذاتية :

فهذه الخطوة تتطلب الدقة في التنفيذ ، وتجنب النزعة الإسقاطية في التحليل ؛ هذه النزعة التي تقول النص ما لم يقل ، وتحمله من الوظائف والمزايا ما ليس فيه . ولكي نتجنب هذا الخطر ، يتوجب علينا لدى تحليل كل كلمة أو مقولة ألا ننظر في ما يقدمه المعجم من معاني لها ، وألا نحفظ إلا بما يزودنا به النص .

إن الوسيلة الوحيدة لتجنب التزيد في التحليل ، والإسقاطات الذاتية للناقد ، تكمن في الاهتمام بالمعنى النصي الذي يقدمه السياق بكل صراحة ووضوح⁽²⁾ .

وإلى هذين المستويين للذاتية ، نضيف مستوى ثالثا تبرز فيه الأهمية التربوية للنقد الموضوعي . فبالإضافة إلى ما يحمله المنهج الموضوعي من أهمية تربوية على المستوى العملي تتمثل في إمكانية القيام بالعمل من خلال فريق عمل متكامل ، يحمل هذا المنهج أهمية تربوية على المستوى النظري تتمثل في ضرورة التعاطف مع العمل الأدبي المنقود . وفي ذلك يقول « ريشار » :

« لا بد لمن يتوخى انتهاج هذه الطريقة من أن تتوفر فيه بعض الخصوصيات المتوازية . ومن هذه الخصوصيات القدرة على التعاطف مع العمل الأدبي . فالمعنى لا يمكن تنشيطه إلا إذا تمثله الناقد وعاشه من جديد .

(1) وأما الخطوة الثالثة والأخيرة فهي خطوة بنائية . وفيها يتم جمع النتائج ووضعها من جديد ضمن منطقي مقولاتي يرتسم في نموذج شبه بنيوي . إن هذه الخطوة تسمى إلى بناء شيء أو موضوع ليس له من وجود نصي ولكن له وجوداً منطقياً داخلياً . وهذا الوجود المنطقي المرتسم في النموذج شبه البنيوي نجده كامناً وراء كل لحظة من لحظات القراءة الموضوعية . فلكل عنصر من عناصر الموضوع المدروس حضورٌ ضمني في العناصر الأخرى . ولكل حضور عودة إلى منطق التعددية حيث تتجاوب أصدااء الظهورات في الترسيمات ، والترسيمات في الموضوعات ، والموضوعات في العمل الأدبي المدروس . ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تفصيل المنهج الموضوعي في خطوات لا يعني فصل هذه الخطوات عن بعضها بل هي متماسكة إلى الحد الذي تستدعي معه كل خطوة الخطوتين الأخريين .

(2) المحاضرة النظرية .

ولكنه لا بد لهذا التعاطف من أن يبقى منضبطاً «discipliné». وهذا ما يلجم هذيان الإسقاط الذاتي. فالمبدأ الذي يجب الالتزام به هو أن الموضوعات التي ينتمي الناقد إليها خيالياً، لا تأخذ معنى إلا في علاقتها ببعضها ببعض؛ أي بمعزلٍ عن الناقد، وبالالتزام بالكلية الدالة للنص كوحدة أفقية، وللعمل الأدبي كوحدة عمودية. فإذا أردتَ مثلاً أن تحلم بالقيمة التي يكتسبها المخمل عند «بروست»، فإنك لا تستطيع ذلك إلا بتخيل كافة أنواع المخمل التي عرفتَها. ولكن يجب أن تبقى ضمن المنظور البروستي نفسه، بين المخمل كقيمة حسية، والقيم الحسية الأخرى التي تكوّن عالمه الخاص كالكون والضوء واللماع.

فالقراءة الموضوعية تتطلب العفوية والقدرة على التأمل في آنٍ واحد. إنها مباشرة وغير مباشرة في نفس الوقت⁽¹⁾.

إن مفردات «تعاطف»، «تذوق»، «انطباع» تمر مروراً سريعاً في أعمال «ريشار». ولكنها - حتى في مرورها السريع - لا تفسد مفهوم «المحالة»، بل إنها ترتبط به مباشرة. وكلها تنضم في النهاية إلى طبيعة الفهم الذي ينبع من تلاحم النقد والإبداع.

(1) «Ofratème».

الفصل الثاني

- پول إلوار -

دراسة تطبيقية مترجمة

هناك ألتحق بالعالم الكلي
من أجل أن أظفر صوب كل شيء
(Poésie ininterrompue: 11)

مُتَوَجِّهاً بعيني
هذا هو الرأس الغالي
إنه يبدو صغيراً فتياً

وها نحن وجهاً لوجه ، وما من شيء يحنجب عنا . . . (ص 140)⁽¹⁾

ذلك هو الحدث الذي يرسي دعائم الشعر عند إلوار . فكل شيء عنده يبدأ مع انبثاق الآخر ؛ انبثاق رأسٍ صغيرٍ ثمينٍ يبادلُه النظر : وهذه التبادلية تكفي لأن تضيء العالم وتخلق فيه إمكانيات لا محدودة من المعاني . هكذا يجني إلوار منذ البدء - وفي شبه نعمة نازلة من السماء - ما يبحث عنه الآخرون عبثاً طيلة حياتهم : إنه الظفر بالتبادلية واليقين من اللقاء الخلاق . إن التقابل - وجهاً لوجه - يقدم هنا الصورة الحقيقية للخصوصية والتفاهم . فقبل الكلمات والصور وحتى المشاهد يتعزز أمام الشاعر - ومن أجله - ذلك الحضور الملتهب للآخر ؛ الآخر الذي انبثق بمعجزة من عمق الفضاء : « شعرك الليموني في فراغ العالم » ؛ « أنت التي سيستطيع « أنائي » بالعلاقة معها وحدها أن يبدأ بأن يكون »⁽²⁾ .

فلنحني إذاً في إلوار شاعرَ الحب الكبير ، ولنقرر في الحال أن الحب عنده يسبق الشعر ويشترطه حتى على المستوى الشكلي ، ولنشهد بوجود هذا الشكل الحقيقي المسبق للتجربة . فمن غير الخدس المبدئي بـ « المعية » يصمت الكون عند إلوار وينطفئ

(1) الشواهد الشعرية التي نحيل إليها منتزعة من « مختارات شعرية » - غاليمار - 1951 . وإذا خرجنا عن ذلك فإننا سندكر المرجع في موضعه . المؤلف .

(2) Capitale de la douleur, p. 138.

ويتفكك . ولكنه - مدعوماً بهذه المعية - يحظى ببروزه ، يحدد وجهته ، يكتسب بنيةً ،
ويتحول إلى حقل .

ولكن هذا الحقل ليس - كما هو الأمر عند « بروتون » - حقلاً ممغنطاً ، أو مجالاً
مخططاً بشحنات خارجية . إنه غير متأثر بموجات كهربية المجهول ، وإنما هو حقل
بصري عاكس ، منطلق من عالمنا ، ممغنط بلعبة النظر والتقاء المعاني الإنسانية ، وسريان
الضوء وعبور ما يطلق عليه « بروتون » نفسه في معرض حديثه عن ديوانه « عاصفة
الأم » اسم « الحركات الكبرى للقلب » . ويحتوي هذا الحقل على قطبين : واحد هو
« الأنا » ، والآخر هو « الأنت » اللذان ينعكس أحدهما في الآخر بحب ؛ أنا وأنت -
المنفصلان والمتحدان بانفصالهما نفسه - تشكل في هذا الحقل ما يطلق عليه إلوآر اسم
« المرأة مزدوجة القلب »⁽¹⁾ . والثنائية في القلب المقعّر هنا تنبذ عن تبادلية صميمية .
وهذه التبادلية التي تنضوي تحت لواء الـ « نحن » إنما هي تبادلية داخلية وخارجية
ومكانية .

ولكن كيف يوظفُ المعنى بين حدي هذه الـ « نحن » ؟

قبل كل شيء يبدو المعنى وكأنه يأخذ حركة الجيئة والذهاب كما يفعل الصدى أو
اي فعل الانعكاس : شيء ما ينطلق من قرين إلى قرينه ؛ شيء يلطم الأول ، يثب نحو
ذاك الذي يوجد قبالة ، يعود إلى الأول ثم يرتد إلى الثاني وذلك في حركة دائرية غير
محدودة . وعلى غرار ما يفعله لاعبا « التنس » في تقاذفهما الكرة ، فإن عيوننا « تتبادل
النور » كما يقول إلوآر⁽²⁾ .

ولكن حركة المجيء والذهاب هذه تكشف في الحقيقة عن علاقة أكثر شفافية .
فإذا كان الأول يرى نفسه بوضوح في المرأة التي هي عين الآخر ، فإنه يرى الآخر وهو
يراه ، كما أنه يرى الآخر وهو يرى من خلاله ، ويراه وهو يرى نفسه بحيث إنه لا يعود
قادراً في نهاية الأمر على أن يميز في صورته المستخلصة بين تأويله الشخصي لها ونصيب
الانعكاس منها وفحوى الرسالة « Message » . واللغز في النظرة المنظور إليها يكمن في
أن الانعكاس فيها لا يمكن أن يكون على ما هو عليه في المرأة العادية . فالانعكاس في
المرأة العادية وسيط لامتناهات الذات ، بينما هو في النظرة المنظور إليها يصاحبه دوماً
شيء آخر ؛ شيء قد يكون معنىً دخلياً أو انطباعاً أو ضياء .

وإذا كان الانعكاس عند إلوآر لا ينفصل عن العطاء ، فإن هذا ما تؤكدُه القرابة

(1) P. 140.

(2) « L'Amour, la poésie ».

التي نجدها عنده بين موضوع النظر واليد الممدودة . فاليد تنعكس أيضاً في اليد التي تمتد مفتوحة نحوها : « هذه اليد الممدودة نحوي تنعكس في يدي »⁽¹⁾ ، و « هاتان اليدان الوضاءتان المعقودتان ولدتا في المرأة المغلقة لكلتا يدي »⁽²⁾ ؛ هاتان اليدان خليقتان بأن تكفلا معطائيه الانعكاس في أشد حركات اللقاء قتامة .

وهكذا ، فإنه إذا كان إلوار يتوق إلى أن « يرى بوضوح في عيون الآخرين »⁽³⁾ ؛ إلى أن « يرى كل العيون منعكسة في كل العيون »⁽⁴⁾ ؛ إلى أن « تدعم عيناه شبكة من النظرات الضافية » ؛ أقول : إذا كان إلوار يهدف عبر الحب والصداقة والعمل السياسي إلى دفع كل ما هو إنساني باتجاه العلاقة الانعكاسية ؛ فإن ذلك ليس بسبب حبه للوعي الانعكاسي كما هو الأمر عند « مالارمي » مثلاً ، وإنما لأن العلاقة عنده - ولا علاقة عنده أكثر صفاء من العلاقة البصرية - تحمل خصوبة الكينونة ؛ ولأن العينين اللتين أرى نفسي من خلالهما تتحولان وهما تريانني إلى « عينين خصبتين » ؛ عينين تجعلانني بدوري خصباً .

فالعين المرأة إذاً هي عينٌ بؤرة : هي بؤرة لأنها مرآة ، وهي مرآة لأنها بؤرة ؛ فالوظيفتان البصريتان هنا تتوالدان وتدعم الواحدة منهما الأخرى . وهكذا فإنه يكفي لحبيين أن يتملى أحدهما الآخر حتى يتحول كلاهما إلى مصدرٍ لا ينضب من الحياة والنور . إن عيني المأوى الذي أشع من خلاله يستطيع إلى ما لا نهاية أن يصب خارج نفسه دموعاً ولساتٍ وابتسامات . هذا المأوى الذي « لا أسس له ولا جدران » يتناسب مع عينك التي هي « فضاء اللهب » ؛ فضاء « بلا أسرارٍ ولا حدود » ؛ فضاء بلا قرارٍ ولا ظلٍ ولا ندم .

ولكن ، أين يكمن مصدر هذا السخاء المزدوج ؟ إنه لا يكمن عندي ، ولا عندك ، وإنما يكمن في تلك الشفافية التي تفصلنا عن بعضنا ، وتضمننا إلى بعضنا بما يحدونا إلى أن يكون الواحد منا للآخر وأن يكون الواحد منا من خلال الآخر . « فبين العيون التي تنظر إلى بعضها يفيض النور »⁽⁵⁾ ، كما يقول إلوار ، وهو فيضاً يصدر مباشرة عن الـ « ما بين » الخلاق .

وهكذا فإن العلاقة هي التي تلد النظر ؛ النظر الذي يخلق الرؤيا ؛ الرؤيا التي تسمح بالمرئي . ولكن المرئي - وهذا هو سره - لا يوجد بالنسبة لنا إلا في صيغة ما يُرى .

(1) P. 137.

(2) P. 166.

(3) «Les yeux fertiles».

(4) P. 199

(5) p. 157

وهذه الصيغة المحدودة بالضرورة ما هي إلا فضاء خاوٍ تخترقه حزمات نظرنّا الخاطفة .

ولكنّ الشفافية لا تعني المَلَكِيّة . وهنا يحسّ إلوار بأنه لا بد من ملء هذا الخواء بمبادرة أكثر دواماً من الرؤيا . فالوار - وحتى بعد التبادل النوراني الذي يفيض عن الـ « نحن » - يسكنه قلق الأمّدية المقفرة ، والأمكنة اللاإنسانية كتلك الساحات الضخمة والتي نحسّ لدى وجودنا فيها « بالحاجة إلى أن نشدّ على بعضنا »⁽¹⁾ أو تلك الشواطئ والمرايا التي تُعتبر كلها أمكنة مفتوحة بشكلٍ سلبيٍّ تحسّ معه الحياة بأنها متحجرة : « فراغ المكان يستولي على الرأس في ساحة قلب المدينة »⁽²⁾ .

إنّ ما تنتظره منا هذه المِرْقُ المسَمّرة من الفضاء هو أن نذهب إليها شخصياً من أجل أن نحتلها بأجسادنا .

ولذا فإنه لا بد من أن يتحول الإشعاع البصريّ إلى عملية سيرٍ أو ترحال . هكذا يُفتح الباب فيخرج الناس من بيوتهم « وعمّا قريب ينهض الطريق ، فبعضهم يجتازه جرياً وبعضهم سيراً وآخرون خبيأً »⁽³⁾ . أو لنقل بشكلٍ أكثر بساطة : إن المرء يأخذ طريقاً ، « والطريق يبدأ من جهتي »⁽⁴⁾ ؛ طريق لا يلبث أن يتشعب ويتضاعف على هيئة « قوس قزحٍ من الطرقات » ، طريق يتشابك بدوره مع الطرق الأخرى القادمة من أمامٍ أو من مكانٍ آخر ، وذلك « لأن الطرقات تتقاطع على الدوام »⁽⁵⁾ .

غير أن حلم إلوار بقوى تغزو الفضاء وتذرعه جيئةً وذهاباً هو حلم يمكنه - مع احتفاظه ببعده التوسعي الأصلي - أن يتفرد بهذه الخصوصية وهي أن القوة التي تغزو الفضاء الممتد لن تكون تقدماً برياً لإحدى الطرقات ، وإنما إندفاعاً كاندفاع السفينة على موجة ؛ سفينة مغلقة على نفسها كحبة الفاكهة الحلوة الناضجة . « أفلا تستطيعين إذاً أن تأخذي الأمواج التي زوارقها اللوز في راحتكِ الدافئة المغناج ؟ »⁽⁶⁾ .

ولكنّ الفضاء الذي تعطفه على نفسه منذ البدء حركة العلاقة الخصبية ، يترأى مُخَدَّداً بآلاف الخصوصيات الثانوية ؛ هذه الخصوصيات التي تكرر في ذاتها البنية الأساسية للفضاء في نفس الوقت الذي تُحييه بحركتها .

وفي كل هذا وذاك ، فإن القيمة الجوهرية تكمن دوماً في الرحيل ؛ في

(1) p. 14.

(2) p. 157.

(3) p. 29.

(4) p. 232.

(5) p. 425.

(6) «Capitale de la douleur», p. 101.

التوغل الحسي ؛ في الحركة المنفتحة : « دروبٌ مستيقظة .. طرقٌ ممتدة ... ساحاتٌ تفيض »⁽¹⁾ . . . تلك هي بعض الأدوات الناجعة التي يقدمها إلوار من أجل حريتنا .

على أنه يتوجب علينا أن نعترف لهذه الحرية بالجواهر المضاعف دوئاً لإخلال . فهي حرية روحية وبصرية في البدء ، ولكنها جسدية في غوها ومغامراتها : « فالدروب جسداً والسماء هي الرأس »⁽²⁾ . هكذا يُعاش فضاء الانسياب العاطفي .

وهكذا ، فإن المساحات التي لم تفعل الطرقات والنظريات إلا أن اجتازتها ما تلبث الأجساد أن تحتلها وتغطيها بنورها في حنان .

استمع إلى إلوار وهو يخاطب دومينيك : « لقد أتيت
فانبعثت الحياة في النار
والأرضُ انكشفت
عن جسمك الوضاء »⁽³⁾ .

والجسم وضاءً هنا لأنه في جوهره متمدد ومشع . فبين الجسم والنور لا يوجد إلا اختلافٌ في الدرجة ؛ إلا فروقٌ في السيولة أو الطاقة . فالجسم صفاءٌ أنقل من النور وأقل حركيةً وأكثر كثافةً ، ولكنه أشهى وأكثر تخنُّراً وحولاً بالأحلام والزوات .

ومن البصري إلى الجسدي تولد نقلات كثيرة . فإذا كان النظر عند إلوار يكتسي حقيقة مادية بحتة - كأن يكتب على سبيل المثال : « إن النظر يمتد إلى البعيد كجسم مشع »⁽⁴⁾ - فإن الجسد يستطيع بالمقابل أن ينبع من العين ويولد منها مباشرة : « إن جسدها عاشقٌ عارٍ تفضحه عيناها »⁽⁵⁾ .

إنها علاقة مدهشة ، ولكن ما يفسرها إلى حد بعيد هو إصرار إلوار على أن ما يعنيه من الجسد ليس ذاك الثقل المنطوي على نفسه أو المكان المنغلق على جهاز عضوي أو مفهومٍ فردي ، وإنما هو يعتبر الجسد انبثاقاً حيوياً خارجاً من جوهر ذاته كمشروعٍ أو رغبةٍ في جسدٍ آخر .

وهكذا فإن المغنطة العاشقة للأجساد تتماشى تماماً مع الإثارة الانعكاسية للنظر . وهنا أيضاً ، فإن العلاقة هي حجر الأساس . فهي بانثاقها وحده تخلق عناصرها التي ستبني بها وجودها . وعندما تختلج الرغبة الشخصية بين بؤري المغامرة ، فإن الرغبة

(1) p. 278.

(2) p. 99.

(3) p. 425.

(4) p. 402.

(5) p. 234.

تسدي نعمة التفتح الجسدي لطرفي المغامرة :

وإنه بيننا
ليولد فجرٌ من جسدٍ ملتهبٍ
فجرٌ محكمٌ التحديد⁽¹⁾ .

أن يُحاصر هذا الفيض الجسدي بالضغوط المضادة - المتمثلة أحياناً بالمحرمات
وأخرى بالتحفظ وثالثة بوطأة العزلة المفروضة - فإن هذا يضعنا أمام الموضوع الملعون
للجسد المُعَدَّب ، موضوعِ الضم الذي يجد نفسه غالباً - فضلاً عما سبق - معزولاً في
خواء الساحات .

وخلافاً لذلك ، فإذا تركنا الحرية لهذا « الفجر » الجسدي في أن يمضي إلى نهاية
رحلته ، سنجد أنفسنا أمام الصورة الرضيّة للملامسة ؛ الملامسة التي هي اتصالٌ حسيٌّ
لذيد . « إنه الجسر المرتعش ، جسرُ الجسد الذي استطاع في النهاية أن يتحرر »⁽²⁾ .

على أنه لا بد لنا من أن نحدد أن هذا التواصل لا يخلو من الملابس والكدر .
وذلك أنه إذا كان التواصل يسمح للجسدين المحيين بأن يوقظ الواحد منهما الآخر بضياءٍ
وانخفاف - كأن يعلن إلوار أنه « ساع وراء لمسة أشبه ما تكون بالصاعقة »⁽³⁾ ، أو
يخاطب الحبيبة بقوله « سأجعلك تشرقين بكل تألقك »⁽⁴⁾ ، أو يصرح بأن « الأيادي
تضيء من نجيع ولمسات »⁽⁵⁾ - فإن الملاصقة الحنونة التي تعقدها هذه اللمسة يمكن من
شدة النشوة أن تحتق العلاقة ، وأن تغشي بالتالي غيظ الرغبة . وباختصار ، فإن تصاعد
الالتهاب في الجسدين يمكن أن يفضي إلى إطفاء الجسدين معاً .

وهذا ما تضيئه جيداً الأبيات الأربعة التالية والتي تفصل بشكلٍ رائعٍ صور
الإغراء المتبادل : (الطرق المشتركة - الجسد النور - الجوار المتزايد - القضاء الصاعق على
الرؤية والتفكير) :

وعلى خاصرتي ابتسامتك تنطلق دربٌ مني
أيتها الحاملة الكلّ الملهبُ الجسدُ النورُ
فلتعاظم على يديك شهوتي ، وعلى يديك فليمحَ الفضاءُ
ولتسرعي كي ينحلّ حلمي وينحلّ بصري⁽⁶⁾

(1) p. 339.

(2) Europe, Numéro spécial , p. 7.

(3) p. 144.

(4) p. 95.

(5) p. 96.

(6) p. 348.

هكذا تصبح الحالة النموذجية إنفاذاً للمدى ، وحفاظاً على الرؤية في أشد أنواع اللمسات كثافة . ومن هنا وجوب المحافظة على أصالة الشفافية وسط سحر الملامسة . فالوار - وفي المجال الشخصي بين اثنين ؛ أعني العالم - يصبو إلى أن يكون هذا العالم في نفس الوقت مَعْبَراً ولباساً . إنه يريد أن يلتصق به كما يلتصق المرء بالمادة جسداً كانت أو ريشاً . بتأ . فأكهة ناضجة أو كلمة « تذوب في الفم » .

ولكنه يتمنى أيضاً أن يستمر إحساسه بالعالم فسحةً ليتمكن من اجتيازه والإحساس بالحياة من خلاله وهي تنبض في كل الجهات وعبر كل الاتجاهات ؛ هذه الحياة المتحركة الصادرة عن بؤرتها المزدوجة .

إن موضوع الحلم الذي يمكن أن يروي عند الوار ظمناً الرغبة المزدوجة - الشفافية والاحتكاك ؛ الصفاء والامتلاء - هو هذا الجسد النشط والسائل ؛ هذه الحركة والمادة ؛ إنه دمنا .

ولما كان الدم ملتهباً وسائلاً ، حنوناً ووحشياً ، فإنه وحده الذي يسمح لنا بأن نربح رهان النظر ؛ رهان الرغبة في أن « أرى بوضوح بكتلتا عيني كما بالماء والنار »⁽¹⁾

هكذا يتحول الامتداد البصري عند الوار - وبشكل طبيعي - إلى تدفق دموي ، و« يتعلق العالم كله بعينيك الصافيتين فيجري كل دمي في نظراتهما »⁽²⁾ . وأكثر من ذلك فإن الدم الذي يحلم به الوار يبدو وسيلة مباشرة للإشراق والمعرفة : « سأقرأ قريباً في عروقك » ، هذا ما يقوله الشاعر للحبيبة : « إن دمك يخترقك ويضيئك »⁽³⁾ .

وعديدة هي وجوه الربط الخيالية التي تدعم ديناميكية الحياة الدموية هذه . ولكن أهمها ينذ عن ذلك التشابه الوظيفي بين الدروب - التي نعرف قيمتها الامتدادية - لعروق الدموية التي تقود هي أيضاً الدفق الحيوي خارج البؤرة القلبية الفعالة باتجاه الأطراف كالوجه واليدين والجلد والشفتين والصدر وكلها مفتوحة بحرية أمام لعبة الرغبة ومجالها .

هكذا يكتشف الوار في ظل الجسد المحبوب « ومضات العروق »⁽⁴⁾ . إنه « يسمع نبض الدم في كل دروب العالم »⁽⁵⁾ . إنه يتابع « الدروب الخنونة » التي يخطها « الدم

(1) «Capitale de la douleur», p. 12.

(2) ibid, p. 145.

(3) «L'Amour, la poésie».

(4) «Capitale de la douleur», p. 19.

(5) p. 395.

الوضاء» في المخلوقات كما «النبت» الذي يغطي الصحراء⁽¹⁾. وهذه الدروب لا تعرف حدوداً لأن «الدم يقود إلى كل شيء»، فهو ساحة بلا تمثال ولا جذافين ولا راية سوداء؛ إنه المكان العاري المضيء⁽²⁾ الذي تتقاطع فيه الدروب لألف امتداد ممكن.

وفي وسع هذه الدروب - بفضل القرابة بين الدم والنسخ - أن تكتسب شكلاً نباتياً. هكذا تأخذ الشعلة عند إلوار شكل «سحابة القلب وكل أغصان الدم»⁽³⁾. وهذا ما يربط موضوع الخلط المحرق والمتبخر؛ أعني «الدم الخفيف الهوائي»⁽⁴⁾ بموضوع الأدغال وشبكة العلاقات؛ هذا الموضوع الذي يُعدّ في غاية الأهمية والذي سنأتي على تحليله فيما بعد.

وعبر هذه السحب، النيران، العروق المتشابكة، تسري نفس النشوة التي يعود السبب فيها إلى الظاهرة الحيوية «للخفقان».

أن يخفق الدم، فهذا ما يضعنا حقاً أمام إحدى أشدّ الدلالات وضوحاً عن الحياة؛ عن كائن حي يؤكد ذاته عبر دفق القطرات المتتابعة تعبيراً عن الولادة المتجددة؛ عن الخلق المستمر إلى ما لا نهاية.

ولكن من أي شيء يبدأ هذا الخلق؟

إن إلوار يقترح علينا أن يكون هذا الخلق من اللاشيء، أو - على الأقل - من بياض أولي، من حالة فراغ خصبة. فخفق الدم يدفعنا إلى تصور اللغز في أصله، وتحليل المفارقة التي تكمن في وجود سبب بلا مسبب... والرغبة في:

أن نكون ينبوع الراسخ والشفاف

وللقلب الأبيض قطرة من الدم

قطرة من النار دائمة التجدد⁽⁵⁾

وهكذا، فإن نعمة الخفقان الداخلي تستطيع أن تزواج بين الدم وموضوعات أخرى كالارتعاش والتلاشي، ومن ذلك موضوعات الضحك والريح والدفع.

لنقرأ على سبيل المثال الآيات الخمسة التالية، ولنر كيف يترنم فيها بوحشية هذا الصيفي العجيب:

(1) p. 257.

(2) p. 102.

(3) p. 418.

(4) p. 224.

(5) p. 337.

أيتها السطوح الحمراء ذوي تحت اللسان
لهيباً في الأسرة الملائى
وأنتِ أيتها الحبيبة تعالي وفرغي أكياس دمك الطازج
فما زال هنا ظلّ
وهناك بقيا من جسد هزيل⁽¹⁾ .

إنه ليلدولي أنه ما من شيء يمكن أن يكون إلوارياً كهذه الدعوة الثلاثية إلى
الانفتاح : (سطوح ملغاة - انصهار شهواني للمحيط - قرميد ذاتب مستطاب) . كما أن
الدعوة إلى الانسكاب الدموي والحروري معاً تحمل معها في أغلب الأحيان - كما هي
الحال هنا - خلاصة أخلاقية : تنظيفاً جذرياً للسلبية الإنسانية والطبيعية (هزال -
ظل) .

وأما فيما يتعلق بالريح ، فإن قابليتها للاهتزاز وهوايتها للاقتلاع والرحيل ، كل
ذلك يسمح بالمزاوجة دون عناء بين الريح والمنطق الدموي كما يتصوره إلوار . وهذا ما
يحققه الشاعر إما عن طريق اقتباس بسيط : « فالدم يجري سريعاً في عروق الريح
الجديدة »⁽²⁾ ، وهنا نلاحظ أن الاهتزاز مدعوم بالارتعاش في حروف الـ «V»⁽³⁾ ، كما
أنه مدعوم بالتقارب الصوتي بين مفردتي «Vent-sang» «الريح - الدم» .
وإما أن يحققه الشاعر عن طريق تحريض أو مقارنة أبعد غوراً من الطريقة
الأولى . والمشهد التالي مثال على ذلك :

على نهر أيار
شراع قرمزي
أحيا نبض الريح⁽⁴⁾

إن سيولة « النهر » ، وطراوة الفصل « الربيع » واللون الفاقع « القرمزي » ، وما
يحمّله الشراع من إمكانية نسبية في التكيف . . . كل ذلك يتآمر هنا ليخلق الحدث ، أو
يحدث الدم . وهو أحداث موسوم بالسرعة الصوتية التي تتمثل في صيغة الماضي الناجز
«fit»⁽⁵⁾ .

(1) p. 168.

(2) p. 338.

(3) لتوضيح ذلك نقل البيت بلغته الأصلية :

(Le sang Coule plus vite dans les veines du vent nouveau).

(4) p. 253.

(5) لتوضيح ذلك نقل الأبيات بلغتها الأصلية :

Sur le fleuve de mai

Une voile écarlate

Fit battre le pouls du vent.

ولكنه ما إن يولد هذا الدم حتى يتحول إلى هواء ويتمدد ثم يصبح ريحاً ؛ ريحاً هاربة كـ « ذلك » الشراع الذي ما زلنا نراه وسنبقى نراه إلى أمد بعيد وهو يستمر في خفقانه .

وفي كل ذلك ، فإن الدم السعيد يفلح في إنجاز ما أنجزه الصدى والانعكاس والجسد والدرب سابقاً ، من حيث إنه يبرز صورة الكائن في نفس الوقت الذي يأسره داخل ارتعاشة ذاته . وبحركة واحدة فإنه يفتح العالم ويغلقه .

وهكذا فإن العالم الذي أحياه الشاعر ودجّنه وذرعته جيئةً وذهاباً لا يعدم أن يحتوي على مواد خام ، أو على أشياء يبدو إلزاماً عليها - للوهلة الأولى على الأقل - الإفلات من سحر الرغبة الذي يغير الأشياء .

فهل يتمثل المجال العاطفي هنا - بشكل كلي - حقل الواقع الحسي ؟
أما وقد تبعتها هذه القدرة على الانفتاح في منطقة التبادل ذات الصبغة الإنسانية البحتة ، وكشفنا تطورها وأشكالها ، فإنه يتوجب علينا أن نتبع الآن مغامرة هذه القدرة عبر الأشكال والأشياء في حقل الموضوعية « Objectivité » الذي يمكن أن يكون أقل مرونة مما جرينا عليه في السابق .

ونحن هنا أمام خصوصية من أنفس الخصوصيات في عالم التخيل الإلوياري .
فالأشياء في احتكاكها مع ضيائنا المزدوج تتفاعل بالضبط تقريباً كما وجدنا بالنسبة للأشخاص .

وهكذا فإن العلاقة لا تختلف إلا قليلاً سواء كانت مني إليك ، أو منا إلى الشيء الذي تصطدم به بتبادليتنا ، أو من هذا الشيء إلى كل الأشياء التي تحيط به . ففي هذه الأغاط الثلاثة من العلاقة يبقى النموذج الجوهرى متمثلاً في الإيقاظ المتبادل أو بالأحرى في إضفاء المعنى ؛ إنه نموذج تيار الكينونة الذي يتلقاه وينقله كل طرفٍ إلى الآخر بلا نهاية . وهذه الأطراف وحدها هي التي تتكاثر في حين تمتد الدروب في اتجاهات عديدة مما يُعقّد - دون أن يفسد - موضوع التبادلية الأصلي . وما إن يحطّ نظرنا على شيء الواقع حتى يبدأ هذا الشيء رويداً بالإشعاع بأتناً إلى البعيد الترسيمة التي تلقّاها في نفس الوقت الذي يُضاء فيه حتى أعماق جوهره المحتشية .

وهكذا فإن الشيء الأكثر قبْحاً ، يتحول بلامسته النور إلى نور ، وبإضاءته فإنه يضيء ، وبالنظر إليه فإنه يرى ، وبإشعاعه يرسل إلى البعيد النهار . ولكنه - هو الآخر - لا يكفي بأن يقذف النهار إلى خارج ذاته ، وإنما هو يستقبله ويتجه في ذاته من جديد ، ويعيد خلقه من خلال ماهيته . وفي مجمل القول فإنه يعيد - شخصياً - ولادته بشكل

مادي . وعلى هذا فإن « النظرة تعطي الحياة »⁽¹⁾ والحياة تمنح النور .

إن النظر يفعل في الشيء فعل المثير للضوء ؛ فعل الموقظ للكينونة . ولكن حذار ، فإن هذه اليقظة لا تملك قدرة الإيقاظ إلا إذا تركت مباشرة الأشياء التي أيقظتها من أجل أن تمضي بدءاً منها بعيداً عنها لكي توظف أشياء أخرى .

إن ظهور النور في الشيء لا يمكن أن يفصل عن الحركة التي تسلطه على أشياء العالم الأخرى ، وهي نفس الحركة التي تقتلعه من الشيء المضاء بشكل خاطف . فتألق الشيء يعني بشئ للألق وهو يتجلج ويهب نفسه كلية من خلال الحركة الباتة . والتألق بهذا المعنى يعني الانطفاء أيضاً ، أو فلنقل إن تعرية الشيء - عند إلوار - تعني العطاء ، وإن الجوهر يبلغ ذاته بالتفاته نحو الأشياء الأخرى . فسعادة الشيء وحتى تحديده لا يمكن أن يتم إلا من خلال تضحيته بنفسه . إن إقرار الشيء بحياته ونوره العميقين لا يمكن أن يكون إلا باختفاء الشيء وراء بريق النار التي انبعثت بعيداً عنه لكي تمضي فتثير في الخارج نيراناً أخرى ما تلبث أن تحتفي بدورها حال انبثاقها .

وهذه البنية نفسها تتحكم في اللغة والتصوير . فالكلمة ذات وظيفة وحيدة حيث إنها - وهي تقودنا نحو كلمات أخرى - إنما تلغي نفسها في عملية انفتاحها . وهنا نتوصل - خلافاً لكل التقاليد الحديثة التي تبحث عن الجزئية والانقباض وقسدية الحديث المنقطع والعمودي - إلى ولادة شعر غير منقطع حقاً ، حيث لا وجود للمعنى إلا كهروب أو ملاحقة أفقية أو دوران لا نهائي . وذلك لأن التجربة الأساسية هنا هي تجربة العلاقة المستمرة لا تجربة العزلة . فما من شيء يمكن أن يتموضع فيها إلا إذا كان مرتبطاً ببلاغة الدرب أو العبور . والقصيدة - في مجالها بالذات ، سواء كان هذا المجال بيانياً أو ذا فجوات - تُعد نوعاً من الترحلق الذي يحرق دعائمه .

إن أدنى توقف على المدلول أو على موضوع معين - وسيكون هذا نهاية المعنى - هو موت التصوير : « هذا الذهب المدور ؛ هذا الذهب الذي يدور » والذي لا يمكن أن يتألق إلا بشرط أن يتدحرج إلى ما لا نهاية . تلك هي - عند إلوار - المادة الأولى ، الأصل ، المعنى الذي تحمله القصيدة . لا وجود إذاً مطلقاً لتوقف ما ، « فالوصول يعني الرحيل » . وعلى غرار ما يمكن أن يفعله شاعر من شعراء الباروك Baroque - ولكن دون أية محاباة للطباق أو القلب أو الإخلال - هكذا يغني إلوار نشيد الحركة الكونية :

إن أمواج النهر
و« تباستق » الساء

(1) «Le livre ouvert», p. 76.

والريح والورق والجنح

والنظر والكلمة

وتكوني أجبك

كل شيء حركة⁽¹⁾

والحركة هذه مبنية على أساس الإلغاء . فخلق الكائن يستدعي إلغاء الكائن الذي سبقه وأحدثه . والخصوبة لا يمكن إلا أن ترتبط عضوياً بالنسيان . والشاعر « كخالف للكلمات » هو « ذلك الذي يقتل نفسه بالخيوط التي يخلقها ، وهو الذي يطلق على النسيان كل أسماء العالم »⁽²⁾ . فالنسيان يمنحنا القدرة على خلق جديد لكل ما يتحطم في الذاكرة من أشياء ، وذلك عن طريق إطلاق أسماء على هذه الأشياء .

وإذا كان إلوار يحذر الماضي وحتى ماضيه الأكثر شفافية ؛ أعني طفولته ، فذلك لأن الماضي بما يثقله على الحاضر في الإنسان يمكن أن يدبّق فيه اندفاع الكينونة .

وهكذا فإنه يتوجب علينا أن نتحرر من الذكريات كما لو أننا نغسل أنفسنا من صدى أو وسخ أو عادة أو حتى من خجل أو حياء لنجلو في أنفسنا طراوة الزمن التي هي هبة مطلقة .

إن علينا - كما يقول إلوار - أن نستقبل أقل موجة وأن نقبل طوفانها وما من أثر لومضة ماضٍ⁽³⁾ . فبعيداً عن الماضي نجد أنفسنا وقد عدنا إلى الضياء والعري والشباب : « كل يوم أشد إصباحاً ، وكل فصل أكثر عرياً وطراوة »⁽⁴⁾ . هكذا هي الجميلة المليئة بالحياة عند إلوار « عارية كما لو أنها لم تكن ، وكل في لا شيء »⁽⁵⁾ . واللاشيء هذا هو وحده الذي سيصيرها الكل . أو لنقل إنها إذا كانت مكتسبة فإن كسائها سيكون احتكاكها مع الشفافية وحسب :

إنها عارية تماماً متغضنة في زرقة الخبز

تضحك من حاضرها ، جارية الجميلة⁽⁶⁾

زرقة حريرية مجال غضته المداعة ، وقد برزت منه - دون أن تمزقه - انفجارية ؛ ضحكة منتصرة على الجسد والزمن .

(1) p. 422.

(2) «Capitale de la douleur», p. 108.

(3) p. 124.

(4) «Capitale de la douleur», p. 25.

(5) p. 383.

(6) «Capitale de la douleur», p. 116.

هكذا سيشكل العري غلاباً مرثياً للحظة وإن كان غير موجود أو كان كأنه لم يكن . إن العري هو الحال المحسوسة للأصل ، ولكنه أيضاً الشكل المباشر للهبّة ، وبالتالي للتغيّر والنهاية : « أية ثياب تلك التي تظهرها عارية »⁽¹⁾ ؛ « الماء والنار يتعرّيان لفصل واحد هو - دائماً وفي نفس الوقت - الفصل الأول والأخير »⁽²⁾ . وعليه فإن الصفاء لا يمكن أن يوجد إلا في العطاء والتبادلية والاعتسال بهذه التبادلية نفسها .

إن الخطوط البارزة التي يفتح عليها ديوان إلوار « La dame de carreau » تربط بوضوح بين جوهر الصفاء والرعدة اللحظية للانفتاح وعلاقة الحب ورفع الحب : « وفي زمن الصبا فتحت ذراعي للصفاء . ولم يكن ذلك إلا خفق جناحين في سماء أبديتي ؛ لم يكن إلا خفقان قلب محب في الصدور التي يغزوها ، فكيف أعرف السقوط »⁽³⁾ . فهذا الصفاء نوع من العري الحميمي يرتبط جيداً بدعوة الحب ونداء الآخر : « هناك تهجرني . إنها تصعد على ظهر سفينة . وها نحن كالغريبين ، ولكن صباها طاع - إلى الحد الذي لا تفاجئني معه قبلتها » .

وهكذا ، فإننا نستطيع أن نفهم البنية الخاصة للزمن الإلوارى . فهو زمن يظهر كتتابع للحظات مطلقة العذرية . وذلك على الرغم من أنها لحظات قد أسلمت نفسها وانفتحت على بعضها . إنها مجموعة اللحظات الحاضرة . ومثلها مثل ركائزها - هذه الأشياء المضاءة المضيئة - تولد من الفعل الذي يحو الضوء ويعيد خلقه في كل لحظة ، ويحمل الزمن خارج ذاته . ولهذا الزمن لازمة في شعر إلوار وهي الظهور المستمر للآخر ؛ هي التجلد ، وربما الحياة . ولكنه مما لا شك فيه أن الآخر ؛ الآخر الجديد على الدوام ، هو ذلك الذي يتزحلق من واحد إلى آخر مضيقاً فيه نفسه ، معيداً فيه صناعة نفسه من جديد مؤكداً فيه نفس الطاقة الزمنية والإشعاعية ، أو بالأحرى نفس القدرة على أن يكشف خارج نفسه الزمن النور ؛ نفس القدرة على أن يعلن بنسيانه لنفسه عن الآخر ؛ نفس القدرة على أن يكون ويكون وهو يحو كينونته .

إنك تضحي بالزمن

قربان الصبا الأبدى للحب القويم

الحب الذي يحجب الطبيعة بإعادة خلقها

يا امرأة تلد جسداً مائلاً أبداً لذاته

جسدك

(1) p. 95.
(2) p. 188.
(3) p. 77

أنت هي التشابه⁽¹⁾ .

إن مجموعة الموضوعات الحسية عند إلوار تعني اكتشاف مثل هذا التشابه . وهو تشابه يكمن في ترديد نفس الموضوع ؛ موضوع الانفتاح . وذلك ضمن تنوع هائل للأشكال والحركات . ومثالنا على ذلك أن الخيال يهجم أحياناً على الاتجاه في حصر أشياء الواقع داخل نفسها ، وذلك برميها نحو المناطق الأكثر كثافة وانخفاضاً : الثقل . وككلّ الأشعار التي تتحدث عن علاقة حب فإن الأمنية في الحقة تهيء الشيء لارتفاع نحلم به ولطيران نحو الأشياء الأخرى . و« الريشة » هنا هي التي تأخذ على عاتقها مبدأ التهوية ؛ التهوية التي هي بعثرة حرة لما هو كثيف ، وإثارة نحو الأعلى ، ونداء للاختلاج الحسي اللذيذ : « تعالي ، اصعدي » ، هكذا ينادي الشاعر الحبيبة ، « فأخفُ الريش ؛ ذلك الغواصُّ الهوائي سوف يلتقطك من العنق »⁽²⁾ .

وهكذا فإن الرائش - كتنقيضٍ محررٍ للرصاصي العنيد القاتم العاتم المعلق على نفسه ، أو كتنقيضٍ للزائت اللاصق المعلق بذاته بشكلٍ مرببٍ والعاجز عن التبعثر أو التمزق - يرتبط بالصورة المباشرة للمفتوح والمنبثق الأولي : فـ « نافذتي ذات الريشات الجميلات »⁽³⁾ تقابلها في قصيدة أخرى هاتان العينان « اللتان » تدير الطراوة فيهما دولابها ذا الريش . كما أن هذه الأرياش تستطيع أن تعبّر بمباشرة أشد عن تلاحم الجسدين وذلك إما بوصفها لشعرٍ أثويٍ يغني فيه الشاعر « انتصاره الخفيف »⁽⁴⁾ . وإما بارتباط الريش بدلالات سعيدة أخرى للحب والتبدد . وهذا ما يتجلى في هذا المعجم الحقيقي ؛ معجم التناقضات العاطفي :

واحدة أو كثيرات

مصنوعات من حجرٍ يتفتت

من ريشٍ يتبعثر

مصنوعات من أشواكٍ ، من كتانٍ ، كحولٍ ، زَبَدٍ

ضحكاتٍ ، نشيجٍ ، إهمالٍ ، عذابٍ سخيْفٍ⁽⁵⁾

أن تتزايد هذه الحقة ، وتطير الريشة ، فإنها تتحول إلى جناح ومن ثم إلى عصفور . إن هذه الصور شائعة هنا ، ويحيل إليها - بمصادفةٍ عجيبةٍ - اسم الشاعر نفسه⁽⁶⁾ . وهي تسم الرغبة في التفسير الديناميكي والتمدد المضيء لكل ما يتميز -

(1) p. 155.

(2) p. 41.

(3) p. 258.

(4) «Capitale de la douleur», p. 81.

(5) p. 133

(6) في اسم «Eluard» نجد حضور الاستهلال «aile» الذي يعني « الجناح » . كما نجد جناساً خفيفاً في حرف =

بالانفتاح . وذلك أن صفاء الزمان والمكان يخفق لنا بهذه العصافير ذات المرونة الحادة والحياة المتتابة .

« هذه العصافير البارعة الخفيفة الرشيقة »⁽¹⁾ القادرة على شقشقة « كتاب العميان » ، والتي « جناحاً بعد جناح ، وبين ساعة وأخرى ، ترسم الأفق وتدير الظلال »⁽²⁾ .

ويبدو - على وجه الخصوص - أن عقداً يربط العصافير بالنظر وما ينشره من أوار . هكذا يحمل « سنونو النظر »⁽³⁾ ضياءنا إلى طرف السماء . ونعرف جيداً أنه ضياء لا يتميز عن النشوة التي تمنحها الشمس ، كما أنه لا يتميز عن الاندفاع الأخلاقية لحريرتنا :

لقد ترك ظله يمضي

في سرب عصافير الحرية⁽⁴⁾

.....

عصفور يطير

لم يتهيب النور أبداً

مغلقاً على نفسه في طيرانه

وما كان له أبداً من ظل⁽⁵⁾

فالتيران إذاً نوعٌ من الثمل ، أو لعله من الأفضل أن نقول إنه استقلالية الضياء . فالعصفور شمسٌ في الشمس : « إن طائراً جميلاً يريني النور . والنور في عينيه حيٌ حقيقةً . إنه يغني على لفافةٍ من الدبق boule de gui وسط الشمس »⁽⁶⁾ .

وفي هذا تكثيفٌ للنور ، ولكنه لا يعني بطبيعة الحال انغلاقاً أو تجديداً للامتداد ، وإنما هو تكثيفٌ يسمُ الاقتلاع الحاسم من السواد ... الأرض .. الظل ... القفا .. ومن كل عثرات الوجود التي بدت وكأنها لا مفرّ منها .

أن يتلاشى العصفور في طيرانه وأن يتحول جسده إلى حركةٍ بلا قيود ؛ إلى انفلاتٍ

= «L» المشترك في الاسم والكنية . كما ونجد فراغاً يخرج من داخل الجهاز الصوتي ويتمثل في فك الادغام بين الصائتين «ua» . ثم نجد أخيراً الانفتاح المشع في «ard» . والحق أن الشاعر قد اختار هذا الاسم من بين الكثير من أسماء الاعلام الشائعة ؛ الأمر الذي يحافظ على الغموض المطلوب .

(1) p. 226.

(2) «Capitale de la douleur», p. 29.

(3) p. 400

(4) «Capitale de la douleur», p. 120.

(5) «Capitale de la douleur», p. 128.

(6) «Capitale de la douleur», p. 50.

خالص... فإن هذا يجعلنا نحلم بالريح ؛ تلك الوسيلة الأخرى للاعتناق . والوار
يعشق الريح لطبيعتها الجسورة وغير المريبة . وهو يعشقها لغضبها الذي لا يبقى على
شيء . وأخيراً فإنه يعشقها لقدرتها الأساسية على تغيير الأشكال :

الريح تُغيّر شكلها
إنها تحتاج إلى ثوب يقيسها
أما وأنه ما من شيء يقيسني
فإنني لهذا
أقول الحقيقة دون أن أقولها⁽¹⁾

إن الريح أقصى وجوه الانفتاح ، لأنها وجهٌ دون وجه . وهذا ما يدرجها في عناصر
التشبيه المحسوسة في اللغة . وسواء كانت الريح قصيدة أو زويدة ، فإن المعنى لا يمكن
أن يوجد فيها إلا بشرط أن يتبدد دون توقف ؛ أن يفصح عن نفسه دون أن يفصح عن
نفسه ، أو أن يفصح عن نفسه وهو يفصح دائماً عن شيء آخر ؛ يفصح عن نفسه من
خلال شكل يتحدى كل الأشكال .

هكذا تسلمنا الريح للوجود في نوع من السبي الملغي لوجودنا . إنه تمكُّكٌ يجبرنا
على التخلي عن أنفسنا . وهذا إجراء تعسفي في أساسه . ولسوف نحاول صور أخرى أن
تعطي لهذا التعسف وجهاً أو - على الأقل - موقعاً مفضلاً ثابتاً . هكذا ترسم - على سبيل
المثال - الأطراف المدببة والنهايات المسنونة للأشياء ؛ تلك المناطق الخطرة والتي يدوم معها
الشيء وكأنه لا يلخص وجوده إلا ليحمله ويفلت منه . ف « الفجر الحصب » يولد
عند الوار مع سطوع « الموشور » . و « على قمم العشييات المليكات » على قمم الطحالب
وذرى الثلوج والكروم والرمال الهائجة تستمر الطفولة خارج كل الكهوف ؛ خارج
أنفسنا⁽²⁾ .

ولكن ديناميكية « الخروج عن » هذه ، يمكن أيضاً أن تتخلى عن حدة أطراف
الأشياء - هذه الحدة التي تتصف دوماً بالقليل من التمزيق - من أجل أن تلجأ إلى نماذج
تبدو معكوسة وهي نماذج الامتداد والتوسع . فبدلاً من أن تتركز مفارقة المنفتح الملغي في
نقطة وحيدة ونهائية ، يمكننا أن نتصور تغيير هذه المفارقة وانحلالها في الاستمرارية التي
تنشرها .

وهكذا فإن أدنى حركة إنسانية ، وإن أصغر شيء منفعل ، يتحول إلى بؤر تتسع :

(1) «Capitale de la douleur», p. 57.

(2) p. 189.

« تنهضين .. ينسبط الماء ، تنامين ... يزدهر الماء .. »⁽¹⁾ « ورقة تنسبط .. ابتسامة تستمر » ... وتنضمّان إلى « عيني .. أصابعي .. وصبايا » ليولد « الضحى على الأرض في حنان »⁽²⁾ أو أن مروحة تنفتح - كما هو الأمر عند مالارميه - فتربط موجاتها بالسكون الحلي لمركزها .

والمروحة - باعتبارها حقاً وجهاً مولّداً لكل ما هو منفتح - ترتبط مجازياً بالوقائع الأكثر تنوعاً . وذلك مثلاً كالساعة التي تنشر مروحتها الزمن وتدير الساعات⁽³⁾ ، أو كالوجه الإنساني الذي ترسم « مروحة الفم »⁽⁴⁾ من أجله شكلاً لتقديم القبلات وإشاعة الدم والابتسام .

هذه القيمة النشطة للمروحة تجعل منها مقابلاً معنوياً للدولاب ؛ الدولاب كنوع من المراوح المقيّدة والمحاصرة بالخطّ المغلق لمحيطها : « أمام الدوليب المعقودة تفهقه المروحة »⁽⁵⁾ .

حقاً إن الدولاب يظهر هنا معقوداً عما يقارب بينه وبين التمثال الذي يُبدي جسداً مشلولاً سجيناً داخل غلافه ، ولكنه - أعني الدولاب - يستطيع أن يتحرر أيضاً ويصبح بذلك خصباً ومشعاً وحسبه من أجل ذلك أن يبدأ بالدوران . ففي دورانه - ولننظر إلى هذه الصور : « حركة الدولاب والحلية »⁽⁶⁾ ، « دوليب تنصهر أجنحة »⁽⁷⁾ ، « طراوة دولاب من الريش »⁽⁸⁾ - يرمي الدولاب حوله - كما تفعل الأسهم النارية - ألف ترسيمة مدغدة من النار والحنان .

على أن هذه الترسيمات يمكن أن تصلنا أقوى وأقلّ نعومة إذا أخذت شكل التقطع الصريح للانفجار .

فاللون على سبيل المثال - نورٌ مسعور ... نهارٌ منفجر ؛ وفي اللون تصرخ دون توقف حيويةٌ مجنونةٌ تمزج بين الأضداد . إنه « يحرق المراحل ، ويركض من الانبهار إلى التغطشية ، ويُري قباب الثلج اللازوردية دروبَ الدم »⁽⁹⁾ .

ولكنّ هناك حركة من نوع أكثر فيزيولوجيةً تسمح لفرح الفورة بأن ينطلق من

(1) p. 155.

(2) p. 223.

(3) «Capitale de la douleur», p. 29.

(4) ibid, p. 144.

(5) ibid, p. 101.

(6) p. 251.

(7) p. 266.

(8) p. 401.

(9) p. 150.

داخله : إنها الضحكة ؛ هذه الواقعة العزيزة جداً على إلوار . وقيمة الضحكة تتأتى بلا شك من جوهرها المزدوج فهو جوهرٌ معنوي ومزاجي . وذلك لأنها في نفس الوقت مزاجٌ بشوشٌ وجسد منبثق وسخاءٌ روحي . ونحن نشهد للضحكة بحيوية مقذوفة مباشرة على المدى . « دوماً تضحكين يا ناري الصغيرة ، يا ناراً من جسد . إنك جاهزة على الدوام للغناء ؛ أنت يا شفتي اللهبية المزدوجة »⁽¹⁾ .

هذه الميزة الجسدية تربط الضحكة بصفات أخرى من لبيب الحب . وذلك كالغذرية : « فلقد عقم ثلج ضحكاتها الوحل »⁽²⁾ ، والتنوعية : فـ « حول ثغرها تنوع ضحكاتها على الدوام »⁽³⁾ ، والحنان المنفتح البراق : إذ « حالما تصبح ضحكاتها وحركاتك دغدغات فإنها تمحّد خطوي وتوشك أن تصقل الأحجار »⁽⁴⁾ . ولكن ما يغري خصوصاً في الضحك هو الفرح والعفوية الحرة في قدومه . إن الضحك في الحقيقة قوة استخلاص فهي تُقتلع وتقتلعنا في نفس الوقت من الظل . . . من الهاوية . . . من كل ما أنكره الوجود . فـ « الذهب يقهقه لأنه يجد نفسه خارج الهاوية »⁽⁵⁾ . وتتج هذه القهقهات دون أن تطالبنا بأدنى جهد ، تماماً كما لو أننا نفتح يدنا أو أن عصفوراً يغني (ولكن اليد التي تدغدغني هي التي تفتحها ضحكتي)⁽⁶⁾ ، و« على منازل الضحك يقهقه عصفور بين جناحيه »⁽⁷⁾ .

هكذا تلتقي الضحكة - في سجلها الخاص الذي هو سجل الفرح والدم والالتهاب - بفرح العري . فـ « الضحك أينما كان يعري السعادة »⁽⁸⁾ . كما أنها تلتقي بفرح المغنطة والخفة : « كلماتٌ خفيفة . . . ضحكاتٌ من العنبر »⁽⁹⁾ .

وأخيراً ، فإن الضحكة تلتقي بفرحة الامتداد المكاني . « ففي الساحات الكبيرة ضحكاتٌ كبيرة . . . ضحكاتٌ ملونة في ساحات مذهبة . . وقواربُ القبلات تسبر العالم »⁽¹⁰⁾ .

إنها لعجيبةٌ قدرةٌ التخصيب المجازي هذه التي تولّد - انطلاقاً من ضحكة واحدة - صوراً متقاربة للحزمة ، والحديّة القاطعة وقابلية التفتت والهذيان اللامع والدوران اللذيذ :

(1) p. 157.

(2) p. 132.

(3) «Capitale de la douleur», p. 36.

(4) p. 158.

(5) p. 188.

(6) p. 109.

(7) «Capitale de la douleur», p. 79.

(8) p. 399.

(9) p. 270.

(10) p. 401.

... ضحكة ، باقة من السيوف
ضحكة ، ربح من الغبار
ضحكة كأفواس قزح سقطت من موازينها
وضحكة كحوت عملاق يدور حول نفسه⁽¹⁾

لعله ما من خيال أغنى من هذا الخيال وأقوى على الربط الشعري . فنحن نجده في النقطة المركزية لكل التجمعات الخيالية الكبرى . نجده مثلاً في قلب الحركة التي تحاول أن تزواج بين رغبة الجموح والغريزية في علاقة أكثر إنطواء على نفسها وأكثر حميمية : « فرسان الضحكة المتوارون في عدوهم ... »⁽²⁾ . وإذا كان الموضوع الإلوارى يجب التعري ... التهدب ... الارتعاش .. الضحك ... ؛ وباختصار ، فإنه إذا كان يجب أن يقتلع من نفسه باستمرار من أجل أن يقدم نفسه إلى أشياء العالم الأخرى ، فإننا يجب ألا نعتقد بأن صبور الانفتاح هذه تحمل في ذاتها أي نزوع نحو الضياع . فالانتشار لا يجوز أبداً أن يتحول إلى خلط : « إن كل الأوراق في الغابة تقول نعم »⁽³⁾ . ولكنها لا تني توجد كأوراق أي كأشياء منفصلة ومتفردة ومنقطعة صراحة عن بعضها . فشغف إلوار في الانفتاح لا يحول بينه وبين « التحقق اللذيذ من المحدود »⁽⁴⁾ . ولا شيء أسوأ عند إلوار - وهذا ما سنراه فيما بعد ، وهو يشكل أحد أهم كوابيسه الحادة - من التداخل المغرق .. من الضباب ... من انعدام الشكل الذي يذيب الخصوصية الحية للمدرك .

ومن أجل إرضاء إلوار فإن الفضاء يجب أن يكون مسكوناً بالأشياء المتمايزة المشعة الموضوعية إلى جانب بعضها على وتيرة من التقطيع المنغوم الذي وجدنا له فيما سبق مثال الضحك . والقصيدة - في هذا السياق - ليست أكثر من العملية الدالة التي تجعلنا ننب بلطف من هذا الشيء إلى الآخر . وهكذا فإنه لا يمكن أن نكتشف عند إلوار أي ميل إلى الانصهار المذعر المعطل ، وإنما نكتشف عنده ولعاً يبلغ حدّه الأقصى في العناية بالتفصيلات ... نكتشف تدوقاً - يكاد يكون فرنسيسكانياً بتفرد الأشياء . وكرسام بدائي فإنه ينذر نفسه ليعدد بالتفصيل كل أنواع الغنى في الواقع . فما يهيمه ليس الورقة ولا الموجة ولا حتى كل الأوراق ولا كل الأمواج ، وإنما « كل موجة ، وكل ورقة » ... « تتغير ... ترى بوضوح ، وتشع »⁽⁵⁾ .

(1) «Capitale de la douleur», p. 114.

(2) p. 271.

(3) «Capitale de la douleur», p. 128.

(4) p. 83.

(5) p. 268.

ومفردة « كل » هنا لا تعيد - كما هو الأمر عند « جيرودو » إلى الكونية المجردة في جوهرها ، وإنما إلى الرغبة في الامتداد الحسي الموصوف بدقة والمستنفذ بحق .

هذا إلى أن هناك أشكالاً بلاغية قريبة من مفردة « كل » وهي « كثير من » و « واحد من بين » و « أكثر من واحد » . . . وهذه الأشكال هي التي تأخذ على عاتقها في خضم الغزير المتعدد أن توصل إلينا مفهوم الخصوصية الحية .

إن الكشف عن الفريد يمكن أن يحمل في طياته معنى شاعرياً ، كما هي الحال في هذين البيتين حيث تتوازن الغزارة الإنثارية لما هو معاش بفضل ما في الرؤية من دقة وتفصيل جميل . وهذه الدقة تبررها في البيتين علاقة المقابلة الداخلية المنغومة في توازن صوتي مرهف . فتدرج الأصوات الانفجارية « p, b, v » يتقابل مع سجل الأصوات المنسابة والصفيرية « l, s, z » :

أكثر من شفة حمراء ، عليها نقطة حمراء
وأكثر من ساق بيضاء ، لها قدم بيضاء⁽¹⁾ .

وإذا كان الأمر كذلك فإنه سيكون علينا أن نقبل أن الأشياء أو مجموعات الأشياء الأكثر تعبيراً عن النمط الإلوارى هي تلك التي تلمي في ذاتها - بشكل أفضل - الحاجة المزدوجة لخصوصية الشكل من جهة والانفتاح على الحياة من جهة أخرى . إنها أشياء تبدو منفتحة متعربة مدغدة في نفس الوقت الذي تبدو فيه عنيذة متشبثة بخصوصيتها . « إنها رقيقة قاسية شاتها شأن الحبيبة أو الصخرة التي تغطيها الطحالب »⁽²⁾ ؛ الصخرة الطحلبية .

لننظر مثلاً إلى هذه الحقيقة الإلوارية المعبرة : الإبرة . فالنظر الحالم يلمح فيها خطأ مشعاً حاداً مستوياً منبثقاً كما لو أنه يريد أن يسيج في داخله الوجود أو يطلق النار . وفي إطلاقه النار ، كأنما يريد هذا الخيط - بنعومته ورقته الشفافة والمنسابة في الهواء برفق : « ضياء هذا الصباح إبرة في حرير لامع »⁽³⁾ - أن يوحى بسرّيان معنى شفاف في النهار : « كان العالم شفافاً كالإبرة »⁽⁴⁾ .

ولنأخذ مثلاً القصة كنظير نباتي للإبرة . فالقصة « خيزران مقوس ذو نظرات

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.

واليك النص الفرنسي .

«Plus d'une lèvre rouge avec un point rouge
Et plus d'une jambe blanche avec un pied blanc».

(2) «Le livre ouvert», p. 177.

(3) p. 311.

(4) «Capitale de la douleur», p. 11.

مصقولة⁽¹⁾ . إنها تزواج بين القيمة الرفيعة للتكامل - الاستقامة المساء للاندفاع - وبين الدلالة على الهبة . إنها الامتلاء في هيئتها ، والاستدارة التي تلتقي - في خيال الوار - مع موضوعات أخرى أكثر محسوسة ، موضوعات تخص العطاء أو الخصوبة كهذه التحية الموجهة إلى المرأة عند اللقاء بعد العودة من الحرب : « رائعة والصدر فيه استدارة قديسة أنت يا امرأتي ، أنت لي⁽²⁾ . أو كهذه الصورة : « عمشوقة مغناج . . . ها أنت تترنحين⁽³⁾ . وحتى عندما يتغنى الوار بشجرة الصنوبر فإنه يحاطبها بقوله « ذات الصدر النافر⁽⁴⁾ . فإذا ما رقّ الخيزران « خيزران الضحى⁽⁵⁾ قليلاً ، وإذا ما عُطي بالأوراق ، فإن نعومته المنتصبة والأقرب إلى القدسية تبدو لنا وكأنها مرتبطة بالدق السائل للوجود :

أيتها الشجرة الفتية ، أنت صنم عارٍ ونحيل
أنت نبغٍ وحيدٌ ، ودغدغةٌ بأسقة⁽⁶⁾ .

وفي سجل أكثر عدوانيةً ، فإن الحقل العمودي للخطية الخصبة يلتقي مع صورة مجاورة هي صورة « السيف » ؛ هذه الشفرة المتموجة أبداً : « إنك تستبدلين بالحب ارتعاشات السيوف⁽⁷⁾ . وتفتح الصورة غالباً على شكل حزمة ؛ « باقية من السيوف⁽⁸⁾ . أو لنقل إن الإبرة تصبح بطريقة مغذية سنبله .

هكذا نستطيع أن نفهم الغنى والتجانس الداخلي لهذا التصوير الذي يحمله البيتان التاليان :

ما الذي يزنه زجاج محطّم
إن سنابل عريك تنساب في عروقي⁽⁹⁾

إن موضوعات الدم النشيط العاري ، والعروق ، والزجاج المحطّم المنفتح على حرية الفضاء وخفته . . . كل ذلك يستدعي في التصوير - عضوياً - صورة السنبله وحدتها المنسربة الخصبة الممزقة . وهذا التلاقي نفسه يتحقق بدوره من خلال العلاقة الجوهرية بين « الأنا والأنثى » ؛ إنه يتحقق في دائرة المغنطة التي تخلقها التبادلية المظفرة .

(1) p. 189.

(2) p. 23.

(3) p. 140.

(4) p. 189.

(5) p. 371.

(6) p. 254.

(7) «Capitale de la douleur», p. 111

(8) «Capitale de la douleur», p. 114.

(9) p. 141.

وهذا الوجه البلاغي نفسه يمكن أن يلد موضوعاً أكثر تواضعاً وهو موضوع العشب أو العشب الواحد ؛ هذه العشب القاطعة كالسيف ، الحادة كالإبرة ، تعرفنا - هي الأخرى ، على والرغم من أنها قطرة صغيرة من النسخ - إلى جوهر النعومة الخبيء ، - « لقد كانا وادياً أغص من عشب »⁽¹⁾ - وترتبط في العمق بكوكبة مدهشة من الخصوبة اللبنة :

إن العشب الذي يستقبلها (البقرة)

يجب أن يكون ناعماً كخيوط حرير

خيوط حرير ناعم كخيوط حليب⁽²⁾ .

فلتضعف هذه الخيوط . . . الخطوط العشيات تحت النظر ، ولتشابك مع بعضها ، ولترتبط بشكل محسوس ليستمر الحلم الإلوارى في ملامسة الأشكال الأكثر تعقيداً كالشبكة . فهنا يتعلق الأمر ببنية تركيبية شديدة اللبونة . وهذه البنية - مع احتفاظ كل عنصر من عناصرها بتفرده الواضح - تلزم عناصرها جميعاً - وبطريقة لا تقاوم على الرغم من تنوعها الشديد - بأن ينزل الواحد نحو العناصر الأخرى في اتجاه أفقي جمعي .

هكذا تشكل الإبر « شبكاً من الإبر »⁽³⁾ ، كما لا نعدم أن نجد أيضاً « شبكاً من الأشكال والألوان والحركات والأحاديث »⁽⁴⁾ ، و« شبكاً من صور الحياة التي لا تحصى » ، مما يعني الحضور الحسي لهذه الصور وتغيراتها وإلغاء الواحدة منها للأخرى : « شبك الأشياء التي تختفي »⁽⁵⁾ .

وهكذا يمدّ العشب على الثرى سحر « شبكه الخادعة »⁽⁶⁾ ، وتنتصب في السماء « شبك الأشجار »⁽⁷⁾ ، وترسم صورة العاصفة « شبكاً متلونة النور »⁽⁸⁾ ، وعلى سطح المنزل يرمي - إلى الأعلى - « ضحى من القرميد شبكة أفواه المتوحدة »⁽⁹⁾ ، وعلى الأرض يرسم « سياج من الطرقات »⁽¹⁰⁾ .

وعلى هذا فإن عناصر التخريم والسياج والشبكة تجعلنا نتصور قانون التبادلية على

(1) p. 292.

(2) p. 27.

(3) p. 145.

(4) p. 355.

(5) p. 94.

(6) «Capitale de la douleur», p. 101.

(7) p. 28.

(8) «Poésie ininterrompue», p. 42.

(9) p. 253.

(10) p. 93.

شكل التمثيل البالغ الحساسية . وهناك حيث تجد العنقود - وصورته شائعة في الحلم الإلوي - قانعا بتلاصق عناصره إزاء بعضها ، فإن هذه العناصر المذكورة تعانق بين ما هو مختلف ، وتجبره على الانقسام وتضييع نفسه من أجل أن يجد نفسه في نفسه ؛ أعني من أجل أن يُخصب بنفسه ، وذلك عن طريق تبادليته الخاصة الحميمة .

وهذه الطريق تبقى على الدوام واضحة ومنظمة . فالتشابك - ومثاله النسيج النباتي الذي يملك عند إلوار - سواء كان تداخلا في أغصان شجرة أو كان أدغالا - نوعا من الكمال في إطار الحيوية الشبكية - لا يمكن أن يكون ركائما - لأن العلاقة تضيع في مثل هذه الحالة - ولا يمكن أن يكون رُغبا - لأن العلاقة تختنق نفسها بنفسها في نشوة .

فلكي تسري الكينونة في عروق الشبكة ، يجب أن تستمر البنية الداخلية للشبكة في الحفاظ على دقتها وهويتها وقدرتها - انعكاسا وبريقا - على أن ترتب في نفسها وتنسق « حزمة الحياة الصباحية »⁽¹⁾ . إن « لهاب الحياة المضيء » يقع ويتعرق في « شبكة الومض والألوان »⁽²⁾ . وفي صميم نسيجها النباتي ، فإن الشجرة تستوقف وتثير - كأنما تغذي بذلك - الاضطراب المصحح أو الملهب . « ففي الصباح تضرم الأغصان غليان الطيور »⁽³⁾ و « بين الأغصان البارزة لجدار الغابة اللانهائي ترح نجوم البيوض »⁽⁴⁾ ، ويصبح « الكمال في الغابة معلقا ناعما للشمس »⁽⁵⁾ .

ويمكن أن ترسم الرابطة بشكل أكثر بساطة ، وفي هيئة وحدانية الانسياب عبر وجهه بلاغي آخر من وجوه التضامن المحسوس بين الأشياء . وهذا الوجه هو ما يعطيه التسلسل الدائري المتخيل عبر مجموعة من الوقائع الجميلة كالتاتم والعقد والحلقة والسوار .

وإلوار هنا ، لم يعد يحلم بعالم يحيه مسار اللهب الشبكي داخليا ، إنما هو يعانقه من الخارج . ، ويمسك به من محيطه ، ويمتلكه بالتفاف الحركة الواحدة . وهذه الحركة - التي تبقى خاضعة لموضوع التبادلية - تتكون من تتابع علاقات جانبية - كحييات العقد المنظومة ، وأيدي الراقصات المتشابكة - وتتعلق على نفسها ثم تعود كالصدي والانعكاس إلى النقطة التي انطلقت منها .

وهذا يعني أن امتلاكك الأرض يكمن في أن تترك نفسك تنزلق من شيء إلى آخر

(1) p. 232.

(2) «Au rendez-vous allemand».

(3) «Le livre ouvert», p. 77.

(4) p. 266.

(5) p. 246.

حول الأرض ، أو أنه يعني - بشكل ميتافيزيقي - أن تحب امرأة مزينة كالحقول الغابات ... الطرقات ... والبحر الجميل ، ودورة العالم⁽¹⁾ .

إن فن الوصف «Le Blason» الذي ينجح إلوار في استخدامه هو الشكل البلاغي لهذا الجرد الدائري . ولكن حذار ، فإنه لكي تبقى هذه الدورة إيجابية يجب ألا تكون متخيلة كخط ضاغط أو حد نهائي وسلي للمجال . فالدائرة عند إلوار تطمح إلى أن تحيط العالم دون أن تقفله . إنها ترسم حدوده ولكنها تحافظ في انحناء تقوسها على الغريزة التي تفتح العالم لكل ولادة جديدة وكل أخوة جديدة .

وهكذا ، فإن الانغلاق الشامل لمحيط الدائرة لا يمكن أن يعيق الاندفاع الخاصة بكل نقطة من نقاطها .

ففي حلقة الرقص - على سبيل المثال - تمسك الراقصات بأيادي بعضهن ، ولكنهن يفلتن من هذا السياج الدائري لرقصهن بشكل ما . وذلك ما يظهر في هذه « الحلقة الغريبة لأمهات مشرقات ومشمرات محدات »⁽²⁾ .

كما يظهر في صورة الفجر الذي إذا أراد أن يحتفل باستعادة الأشياء لدائريتها فإنه - كما تفعل المرأة السعيدة - يحيط عنقه « بعقد من النوافذ »⁽³⁾ ، عقد تكون حبيباته فتحات ضياء أو ومضات صغيرة للنهار^(*) .

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.

(2) p. 143.

(3) p. 95.

(*) وإلى هذه القصيدة ينتمي البيت الشهير الذي يقول فيه الوار : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » . ويبدو لي أنه يمكن إخضاع هذا البيت لتعليق عمائل . فإلى جانب ما تنطوي عليه البرتقالة من إعاء بالاستدارة والكثافة في اللباب ، يأتي اللون الأزرق يبعد آخر وهو الانفتاح والشفافية والعمق السايوي . ولكن بدلاً من أن تكون كل صفة من هاتين الصفتين مكملة للأخرى ، فإنها تحترقها ، وهنا تكمن المعجزة . وربما كان هذا بالرغم من التحدي أو بفضل التحدي الذي يحمله المجاز في البيت . ويتمثل هذا التحدي في التضاد الظاهري بين الأزرق والبرتقالي . ولما كان الأزرق ملتصقاً عتوة بلباب البرتقالة ، فإنه يصبح بدوره كثيفاً ورياناً . فالشفافية التي ينطوي عليها الأزرق سعيدة وهاربة ولا نهائية إلى الدرجة التي تبدو معها وقد اختصرت لامتريتها في مرثية لون بسيط جداً يمكن أن يكون موضوع لذة مباشرة . إنها الزرقة التي لا تقي - وحتى في جانبها الصوتي - تلوب في الفم كما يلوب اللب في حبة فاكهة لا نهائية . والعكس صحيح فاللون البرتقالي حين يزرق يصبح خفيفاً هوائياً مستسلماً لحركات التفكير الشاردة وهي تزرعه - حالة - جيئة وذهاباً .

وفي النهاية فإن الطرفين المجازيين للدال « أرض - برتقالة » ، يفعل ابتعادهما عن بعضهما - لأن الزرقة لا تنتمي إلى أي منها - يعيدنا إلى إدراك مدلول يتعداهما معاً في نفس الوقت الذي يحتوي فيه خصوصيتهما الشديدة . انه مدلول يمكن ان تنصوره في شكل يتمثل في الاستدارة المثقبة والمطاطية التي تنبئ بالبرتقالة ، =

وفي العقد كما في السوار يعبر التصوير أيضاً عن واقع محسوس يتمثل هنا في نور الصباح الذي كاد يتجسد ؛ هذا النور الذي يحصره ويتغنى به العقد والسوار . وهذا ما يضيف إلى قيمتها الربطية قصدية المباركة الشهوانية . ففي رسمهما لحدود الكائن ، تدغدغانه بنشوة وتؤدة كمثل « سوار هذه القبلة حول ذراع لا نهائية ... »⁽¹⁾ .

وأما فيما يتعلق بالخاتم ، فإن التعبير عن جوهره المشع يتم أحياناً مباشرة بطريقة مضيقية كما هي الحال عندما يأتي إلوار على ذكر «KLEE» فيتحدث عن « فصل يحمل النجوم الكبيرة خواتم في كل أصابعه »⁽²⁾ . ويتم أحياناً أخرى على مستوى أكثر ملموسية تحت شكل من أشكال الامتداد الحريري . وهذا ما يظهر - على سبيل المثال - في الصورة التالية : « الشجرة خاتم من النسيج الموصل »⁽³⁾ ، أو يظهر في هذه الصورة العجيبة حقاً وهي الصورة التي تأخذ على عاتقها أن تصف صمت نعاينا الثرثار :

وحينما أنام

فإن حلقي يتحول إلى خاتم ذي معلم من قماش التول⁽⁴⁾

وعبر هذه التحليلات المتعددة ، يتضح لنا أن العالم الإلuari يرغب في أن يكون - ككل موضوع موصوف هنا - نهائياً ولا نهائياً في نفس الوقت . فهو لا نهائي لأن المعنى لا يتوقف عن الجريان في هذا الكون . إنه يجري مني إليك ومنك إلي ، ومننا إلى الآخرين ، ومن هؤلاء إلى الأشياء التي تفصلنا ، ومن هذه الأشياء إلينا نحن ، وما من حدٍّ ممكن لهذه المسافات ولا من وقفة . « الحب هو الإنسان غير المكتمل »⁽⁵⁾ ، وما الكائن إلا وثبٌ أبدي في الكائنات :

هنالك أندفع في الفضاء

ولي الليل والنهار مقفزان

هنالك ألتحق بالعالم الكلي

من أجل أن أظفر صوب كل شيء⁽⁶⁾

= ولون يتمثل في الأزرق الساوي البرتقالي الملتهب ؛ لون مفروش أرضاً ويشكل مباشرة على سطح البرتقالة . ولكن ، ألا يمكن أن يقال أن هذا اللون مستحيل ؟ ربما ، إذا تعجلنا في الإجابة . ولكن دور المجاز هو أن يجعله ممكناً وضرورياً .

(1) p. 140.

(2) «Capitale de la douleur», p. 110.

(3) p. 262.

(4) «Capitale de la douleur», p. 95.

(5) p. 119.

(6) «Poésie ininterrompue», p. 11.

فالفضاء الخارجي إذا يحكم في حياتي أخصّ الخصوصيات : « الباب المفتوح في الخارج ينتصب ملكاً »⁽¹⁾ ، ولن يكون لي من حظ في أن أصل إلى نفسي إلا إذا قذفت بنفسي ونسيت نفسي في هذا الخارج الذي لا حدود له . ومن المؤكد أن هذه الحركة يمكن أن تقودني إلى الشك أو الدوار . فأين أنا في الحقيقة ، أنا الذي لا يعرف الهدوء حين يكون حيث يكون ، وإنما أكون بشكل مستمر حيث لا أكون ، وذلك إما في اتجاه الآخرين ، وإما في الآخرين : « أبعدون نحن عن وعينا ؟ أين حدودنا ؟ أين جذورنا ؟ أين هدفنا ؟ »

وما يلبث إلوار أن يطمئن نفسه باستدعائه لصورة نوع من الحضور الكلي الفعال ؛ حضور أرضي لا نهائي لأنه :

فنحن جسدان متلاحمان ملتصقان بالأرض
إننا نولد من كل صوب ، ولا شيء يحدنا⁽²⁾

وإذا كنا بلا حدود ، فإن هذه اللامحدودية تبقى من نوع علائقي ، ولا تخرجنا من الحلولية التي تغلقها علينا النظرة العاشقة للـ « أنت » . وإلوار لا يبحث - حتى ولو كان ذلك في الآخر - عن البعد الماورائي . فهو ليس في حاجة حتى إلى أن يرفض التسامي . فالتسامي مبعّد منذ البدء ؛ منذ الاكتشاف الأصلي الذي وضع العالم وحدّه كحقل للحب المتبادل :

إن تقويسة عينيك تطوف في قلبي
كحلقة من الرقص والعدوى
إنها هالة الزمن والمهد الليلي المطمئن⁽³⁾

وداخل هذا المهد المطمئن يتابع الكون الإلوارى مبادلاته وتغذيته الذاتية واكتماله اللانهائي . هذا أنا ، عممي ولكنني منفتح ، مرمي في الأبعاد ولكنني أسقط في تعبير العالم ؛ يحيطني الحب كالشفافية ويعبرني : « تطوقني هذه المرأة المدومة حيث يطوف الهواء داخل نفسي »⁽⁴⁾ . وعلى هذا فإنه ليس في وسعي أن أجد قدراً آخر ؛ مصيراً آخر ؛ واجباً آخر ؛ سعادة أخرى إلا المشاركة - بوسائل وبالنيابة عنها - في هذا الدوران المتداخل الخصب للعالم الأرضي .

ولكن ، هل يمكن أن يشهد هذا الدوران توقفات أو أعطالاً ؟

(1) p. 142.

(2) p. 350.

(3) «Capitale de la douleur», p. 143.

(4) p. 144.

لعلّ السيرة الذاتية الروحية للوارث تسمح لنا بأن نجيب بالإيجاب. وذلك أنه إذا كانت اللغة عنده - في الغالب الأعم - محرّضاً ومثيراً للسعادة ، فإنه يحدث أن يتحدث إلّ الوارث ليقول إنه ليس عنده ما يقول ، ويقول إن دارة الكينونة عنده قد تحطمت ، وإنه لم يَعدْ يسري فيها أي تيارٍ من تيارات المعنى .

فإلى أي أمرٍ يجب أن نردّ توقّفات الشعر ؟
إن ذلك يعود - بلا شك - إلى خللٍ لا إرادي ، أو خللٍ يتحمل مسؤوليته أحد أقطاب البث الثلاثة « أنا - أنت - العالم » والتي يثير تماسكها - كما رأينا - عملية المعنى .
ولكي يصيب هذا التوقف بؤرة الحلولية الشخصية ؛ أعني « الأنا » فإنه يكفي لهذه الأنا أن تنساق وراء المتعة البريئة ظاهرياً ؛ متعة الوجود ، أو بالأحرى متعة ألا تكون إلا نفسها .

وفي انطواء الوعي بشغفٍ على نفسه ، وتملّيه نفسه ، وإصغائه لنفسه ، وتذوقه بجشعٍ محابٍ مذاق غموضه العكس ، فإن الوعي يكتشف نفسه فجأةً مهجوراً وخاوياً وضائعاً في « أعماق الآبار » : « يا وحدتي . . . أيها العسل الجميل الغائب ؛ يا وحدتي . . . أيها العسل الجميل المرّ ؛ يا وحدتي . . . أيها الكنز المحرق »⁽¹⁾

ولنأخذ مثلاً صورة رأس الميت ؛ أعني الجمجمة التي ترمز في هزءٍ إلى نرجسية « الأنا » . فالجمجمة تنطوي على مكان تفكير ، ولكنه تفكيرٌ موقوفٌ ؛ سجين قوقعته العظمية من جهة ، وخالٍ من جهةٍ أخرى لأنه لم يَعدْ فيه من شيءٍ قادرٍ على التفكير .
إن انغلاق « الأنا » ينفي الامتداد . . الضحك . . الابتسام . . تاركاً لهذه « الأنا » أن تكشف عن عجزها في أن تكون : « كل الوجه كانت مغلقة . وتحت الجلد المشدود الذي لا تجايعد فيه تُنضج الفاكهة المُرّة للجمجمة تكشيرتها الهائلة »⁽²⁾ . وفي النوم - ونحن هنا أمام شكلٍ آخر من أشكال الانطواء على الذات - أجد نفسي إزاء « أيدي وحيدة . . . عيون وحيدة . . . والجمجمة كجبلٍ لا يقوى أحدٌ على تسلّقه »⁽³⁾ .

ولكنه يمكن لمرض الانطواء أن يعلن عن نفسه بصورٍ سلبيةٍ أخرى كصور الانشداد والسجن والنحول العقيم الذي ينتهي بالبذور القيّمة للكائن إلى الجفاف :

(1) «Le livre ouvert», 25- 26.

(2) p. 354.

(3) p. 220.

أيتها الوحدة يا ذات الأرداف الضيقة

يا إشبينة الكنوز الضائعة

إنه ما من جدارٍ إلا لأجلي أنا⁽¹⁾

ولنفهم أن هذه «الأنثى» هنا ، وقفت على أنا ؛ أن هذه «الأنثى» تعتقد أن في استطاعتها أو من واجبها أن تفصل نهارها عن نهار الأشياء ، إلا أنها تجد نفسها في آخر المطاف وسط غياب النهار . « فأنا أُمَيِّز نهار الضياء الإنساني الذي لديّ »⁽²⁾ . إنني لا أملك - في الحقيقة - كياني إلا من خلال التبادل الذي لا ينقطع مع العالم .

وأما سبر الذات من الداخل ؛ هذه اللعبة الداخلية للمرايا - « أيتها الانعكاسات على نفسي . أيتها الانعكاسات الدموية »⁽³⁾ - فإنها « لا تمنحني أبداً إلا الوهن ، إلا الشبح الماروغ الذي يعبر عن الانقسام الدائم لحقيقي ؛ إنها لا تمنحني إلا ظلاً لظل »⁽⁴⁾ .

وعلى هذا فإنني إذا لم أكن مرثياً من الآخر ، لا أستطيع أن أرى نفسي . وإذا كنت منقطعاً عن الآخرين ، سأجد نفسي منقطعاً عن نفسي . وليس لهذه الكارثة إلا علاج واحد ، وهو ألا أعود إلى رؤية نفسي ؛ أن أرتدّ إلى الخارج ، وأدير من جديد نحوه عيني :

فلتعيداني مرثياً يا عيني الجميلتين

إنني لا أودّ الانتهاء داخل نفسي⁽⁵⁾

وأما فيما يتعلق بقطب الـ « أنت » ، فإن اضطرابات السريان الوجودي ذات منشأ مختلف . وتعود هذه الاضطرابات إلى استفادٍ لسحر هذا القطب ، كما تعود إلى تقلص تدريجيٍ لضياته ، أكثر مما تعود إلى انطواءٍ حانٍ على الذات . ففي الحقيقة ، يمكن أن يغيب إشعاع الآخر ثم ينطفئ . وعن أراغون - على سبيل المثال - والذي اتهمه إلوار عام (1932) بخيانة السريالية ، ذهب إلوار إلى أن أراغون « قد أظلم فجأةً بالنسبة إليه »⁽⁶⁾ ، وأنه لم يبق لنا إلا أن ننتظر القفزة التي لا بدّ له أن يقوم بها في الليل الأخير .

ولكنّ الأمر سيكون أشدّ خطورةً حين يصيب هذا التعتيم قطب الـ « أنت » الجوهري ؛ أعني المحبوب . فإذا قرأنا - على سبيل المثال - النص الجميل جداً وهو عبارة

(1) p. 246.

(2) «Capitale de la douleur», p. 94.

(3) ibid.

(4) p. 380.

(5) ibid.

(6) «Documents surréalistes», (M. Nadeau), p.p. 227-228.

عن نوعٍ من السيرة الذاتية بعنوان « ليالٍ تقاسمناها »⁽¹⁾ ، سنجد - قبل كل شيء - تصريحاً حاراً بالوفاء . وهذا التصريح ليس أكثر من إعادة تأكيد لجوهر هذا القطب ؛ جوهر المعية الأصلي تجاه الـ « أنت » .

« إنني لم أتخيل حياةً أخرى في أحضانٍ أخرى أو في اتجاهٍ أحضانٍ أخرى . ولم يراودني التفكير في أن أنقطع يوماً عن أن أكون وفيّاً لكِ فلقد فهمتُ إلى الأبدِ فكركِ وفكرة وجودكِ وأني لا تُحِين أبداً إلا معي » .

ولكننا ما نلبث أن نكتشف إزاء هذه الصورة مباشرةً تعبيراً عن قناعة مغايرة . فالحياة « تداهم حبنا » ، والحياة « بحثٌ لا يتوقف عن حبٍ جديدٍ من أجل محو الحب الأول ؛ الحب الخطير » ، والحياة « ترغب في أن تغيّر الحبيب » ولكن هذين التأكيدين لا يحملان أي تناقض . فداخل بنية الـ « نحن » يعمل قدر التجديد . والمرأة المحبوبة لا تحيا بالنسبة إليّ وإلى حبي إلا شريطة أن تشعّ وتنعكس بلا توقفٍ في نساءٍ أخريات . وهؤلاء النساء يحترمن فيها أصلهن أو مراتن الأولى . فهن يُعِدْنَ إليها ويتعلقن بها . وأما سحرهن فإنه يسوّغ « الحب الوحيد الممكن » .

ولكنّ هذه الكثرة في السحر لاتني تحمل « للحب الوحيد » منافسةً خطيرة . فمن المؤكد أن « مئة امرأة » يتوحدن بكِ . . . ولكنهن « يملكن مئة وجهٍ ؛ مئة وجهٍ يهْدُ جمالك بالخطر . . . » .

وهنا يمكننا أن نحاول تقسيم الأدوار بين مجموعة هؤلاء النساء تاركين لـ « التي يعرفها الشاعر بشكلٍ أفضل ؛ أعني الحبيبة » أن تهيمن في أعماق الضوء الباهر . ففي هذه الأعماق تبقى الحبيبة - « بلا حُجب ولا سرّ » - المبدأ و« السبب الأصلي » مانحةً « لانعكاساتها . . . تابعاتها . . صورها الكثيرات » وظيفةً أقلّ شأنًا هي وظيفة التسلية . ويمكن لهذه الوظيفة أن تكون أكثر جسديةً : « إنهنّ يسرّحن شعورهن ، ويحرقن الأرضة » .

وهذا ما يفعله إلوار في قصيدته ذات العنوان الشديد الدلالة ، وهو « واحدةٌ بالنيابة عن الكل »⁽²⁾ .

على أن إشعاع « الكل » يضرّ في النهاية بسحر « الواحدة » . وهنا يتحير النظر . فأيّهن تشعّ أصامي أكثر من الأخرى ؟ أين توجد المرأة الحقيقية ؟ من أين يمر المحور المنعكس لنوري ؟

(1) «Nuits partagées», p. 124s.

(2) p. 92.

إنها لحظة مؤلمة حيث « الحياة والحب » قد ضيعا « نقطة ارتكازهما » . وليس لهذه الأزمة إلا مخرج واحد يكمن في اختيار نقطة ارتكاز جديد للحب . وفي هذا ، فإننا نحمل « أنت الأخرى » ، أي المرأة الجديدة بؤرة الكيان الذي لم يعد باستطاعة الـ « أنت القديمة » أن تضعه موضع الإشعاع .

وهكذا ، فإنه إذا كانت هوية « الأنا » تختنق أحياناً بحركة تقلص أنانية ، وإذا كانت الـ « أنت » تمحي خلف السطوع الشديد الإغراء لانعكاساتها فإنه بين هذين القطبين وعلى مستوى الموضوعات يمكن أن ينتج خلل من نوع مختلف في دوران الكينونة . وتأخذ الكارثة هنا شكل الإفراط . فلشدة سطوع النور أحياناً ، وشدة خفتة وحيويته ، والسهولة البالغة في قهره العقبات والمسافات ، ينتهي النور إلى اختراق الأشياء وإذابة كل الأشياء في داخله .

إنه يمكن للرؤية المفرطة في صفاتها أن تلغي المرئي ، وأن تحطم فيه مصدري الرؤية الإنسانية في « الأنا » و « الأنثى » اللذين يبدوان في مثل هذه الحالة كغريقين في محيط من الشفافية .

ولقد وصف إوار إغراء هذا الصفاء في سطور سهيمة يستهل بها « الهرم الإنساني » . فهو يعترف في هذه السطور بما انتابه من حاجة إلى الفخامة والأبهة وبما آل إليه من ساقطة نحو « اللغز الذي لا تلعب فيه الأشكال أي دور » . ويعترف بتوقفه الفضولي إلى « سماء حال لونها » وأبعدت عنها « العاصف والسحب » (1) .

ولكي يشبع إوار في نفسه مجموعة هذه الرغبات - والتي لا تلائم البتة اتجاهاتها المألوفة - فإنه يستسلم حقاً لاستبداد الرؤيا متجاهلاً مفاهيم التبادلية والثنائية والتوازن : « لقد أصبحت عبداً للقدرة الصافية على الرؤية ، عبداً لعيني الموهومتين العذراوين الجاهلتين نفسيهما والعالم . إنها القدرة الهادئة . لقد ألغيت المرئي واللامرئي وضعت في مرآة بلا طلاء . ولم أكن قابلاً للتقويض ؛ إنني لم أكن أعمى » .

ومع ذلك فإن هذه القدرة الكلية على الرؤية لا تتميز عن العمى إلا بصعوبة شديدة . ففي خلطها بين مستويات الواقع ودرجاته ، تفقد هذه الرؤية قدرتها على التعرف إلى العالم ، وتجهل نفسها .

ونحن هنا أمام حالة هي حالة « النور الذي لم تعد له الطبيعة » ، وإنما أصبح هو الطبيعة ، حيث يظهر عاجزاً عن إضاءة العالم من خارجه وبالتالي عن تحريره من أجل أن يكون .

(1) p. 77.

ويكشف لنا « بيير إيمانويل » « P.Emmanuel » الذي علّق على هذا النص بكثير من الدقة والسلامة أنّ « السعي المنهك وراء الصفاء » عند إلوار - في تلك الفترة - قد « فسد وأصبح مجرداً وجمّدت الكينونة في صميمها » .

ولهذا الإخفاق الروحي عند الشاعر نظيرٌ مستمد من سيرته الذاتية . ففي عام «1924» - هذا العام الذي يُحتمل أنّ إلوار قد كان فيه ضائعاً في الشفافية المخيفة للمرثي ، وعدم الإمكانية في انسجام ذلك مع العتمة الحقيقية في حياته - قرر أن يهرب ويترك باريس وزوجته وأصدقائه متوجّهاً في رحلة غامضةٍ حول العالم :
« إنني ذاهبٌ - كتب إلوار إلى «Gala» - (لقد ذهبْتُ) ، لأنه لم يُعد في استطاعتي أن أكتب » .

فكيف يمكن التغلب إذاً على هذا العجز ؟ إنه يبدو أن الحلّ يقوم على مداومة الشفافية نفسها ، وذلك بوضع حدٍّ لسلطانها :
أيّ مشهدٍ جميل . . . ياله من مشهدٍ جميل
هذا الذي يجب نبذه . إنّ كمال مرآة
قد يحيلني إلى أعمى (1)

فلكي نستعيد الرؤية ، لا بدّ من أن نحاول الحصول على مرآى غير كاملٍ ، فنميّز من جديد بين المرثي واللامرثي ونعيد أعيننا إلى واقعها ؛ إلى وعيها للعالم ولنفسها . وهذا يعني أننا نعطي من جديد طلاءً لهذه المرايا التي كان يُعبرها نظرنا بأكثر مما يجب . والطلاء يعني ستارةً من السلبية أو قاعدةً لليل لا يمكن انتهاكها . ففي ذواتنا ، وفي الآخرين ، وفي الأشياء ، سنحاول أن نكتشف الآن ما هو سِرِّي وما هو تحفّظي ، وأن نكتشف العقبة التي لا يمكن اختراقها ؛ أن نكتشف الظلّ الذي يتزّوج مع طوفان الضياء اللاإنساني .

فالسواد هو الذي يوقف الضياء ، وبالتالي فهو الذي ينحته . إنه يثبّت في الأشكال ويربطه بجوهر الأشياء ويسمح له بأن يشكّل في المشهد . هذا الانعطاف أو ذاك وأن يكون ضياء هذا الشيء أو ذاك .

هكذا يعود النهار المحمّل بالسواد إلى السريان بين قطبي الرؤيا الشخصيين . وذلك دون أن تغفل أن هذين القطبين يجب أن يرسلّا الآن النور والظلمة على حدٍّ سواء :

(1) p. 88.

مِنْ شَرَنْقَتِي عَيْنِي
سَيُولَدُ أَنَايَ الْآخِرُ الْمَكْفَهَرُ
مَتَكَلِّمًا بغيرِ وَضوحٍ ، شَكْرًا مَتَكَهِنًا
إِنَّهُ يَغْدُقُ عَلَى الْوَاقِعِ
وَأَنَا أَخْضَعُ الْعَالَمَ فِي مِرَاةٍ سَوْدَاءٍ⁽¹⁾

إن صورة حجر العين « القلب الأسود لعيني »⁽²⁾ ، أو صورة الجفن المغمض ، هي صور الخصوبة الحسية ، وهي بالتالي تفرض التكامل الضروري بين النهار والليل . فإذا كنا نودّ أن نرى العالم بتنوّعه وتضاريسه ؛ أعني بإنسانيته ، وإذا كنا نودّ أن نفهم العالم بتطريزه للمعنى واللامعنى ، وبإمكانية المقابلة التي يجب أن يغذيها العالم في داخله بلا انقطاع لكي يكون محدّد كينونته . هذه المقابلة بين المنفتح والمنغلق ؛ بين الماضي والمنطقي ؛ بين الكينونة واللاكينونة . فإنه يجب على « الأنا » أولاً أن تدخل السلبية في قلب هذا العالم ، وذلك عن طريق الحركة نفسها التي تضيء بها العالم .

فأن ترى إذاً ، ربما يعني ألا ترى . والإضاءة تعني الإظلام . . . الإخفاء . . .
التقلّص ، كما أن النظر يعني إغماض العينين :

أروني السماء المحمّلة بالسحب
المكررة للعالم المدفون تحت أجفاني
أروني السماء في نجمة واحدة
فغير مُنبهر ، أرى الأرض بوضوح
والحجارة المظلمة ، والأعشاب الأشباح
وألعب النار والرماد
والتضاريس الجليّة للحدود الإنسانية⁽³⁾

فهذه الحدود تبقى بالنسبة إلى حدوداً إنسانية . وهذه العيون التي أغمضها ، إنما أنا الذي قرّرت أن أغمضها . وحتى هذه الساعة أبقى سيداً لتراجعي . وكل ما فعلته هو إدارة الظل المكتشف في داخلي نحو تنظيم أفضل للضيء . على أنه توجد في أنحاء العالم أشكال للظلمة التي لا أستطيع . في أي حال من الأحوال - أن أتقي انفجارها أو حتى أن أضبطه . فهي أقدارٌ كبرى يبدو أنها تنبثق فجأة من خارج هذه الحدود ، ويحطم هجومها التوازن الخصب للحلولية .

(1) p. 88.

(2) «Capitale de la douleur», p. 17.

(3) p. 170.

وهذه الانقطاعات أخطر بكثير من تلك التي وصفناها حتى الآن . فالأمر لا يتعلق هنا بخلل داخلي يؤثر في وظيفة هذه المحطة الخاصة أو تلك من محطات الدارة الشعرية ، وإنما بصدمة شاملة تشل البنية أو تهزها من الأعماق . وإلوار - كشاعر متفائل أساساً - يجد نفسه من وقت إلى آخر غارقاً في نوبات خطيرة من اليأس . وربما كان ذلك لأن تفاؤله وحده يبعث البعض السهولة الوجودية يجعلانه لا يدخل في لعبتها وفي حساباتها - بشكل كافٍ - الفعالية المحتملة لهذه القوى الكبرى المحطمة .

وهكذا ، حين تظهر هذه القوى الكبرى المحطمة ، يؤخذ إلوار على حين غرة ، ويتوجب عليه أن يصارع اللامنتظر بيدين عاريتين . ولكنه لا أجمل ولا أجدى من أن نراه يقاوم ويحاول أن يحافظ على حياته - التي يحافظ عليها دوماً في آخر الأمر - ضد الهجمات غير المتوقعة لما يأخذ بالنسبة إليه وجه الشر .

والهجوم المألوف بالنسبة إليه ، والأسهل رداً ، هو ذلك الهجوم الذي يتعرض له إلوار كل مساء في الساعة التي تغيب فيها الشمس . ففي هذه الساعة يذيب الظل في داخله - وشيئاً فشيئاً - كل وجوه الواقع المألوفة . فالليل يربعه لأنه - في جوهره - انطفاء واختفاء وجود : « موتٌ مُغْبِرٌ للألوان » ؛ « صمتٌ لا ينضب هذا الذي يهز الطبيعة بعدم تسميته لها »⁽¹⁾ ، و« يحطم » التبادل الإنساني و« مرايا الشفاه »⁽²⁾ .

إن الليل - في الحقيقة - يلغي الضياء والضحك والكلام ، ويلغي معها كل إمكانيات الكينونة التي كانت في حوزتها .

وجود الليل يستدعي الوحدة . ولكنها وحدة مفروضة يعيشها إلوار وكأنها تخلّ إلهمي عنه . وسقوط في اللاواعي :

وفجأة يهملني النور
ووحده الموت يبقى على تمامه
إنني ظُل ، ولم أعد أرى⁽³⁾

وهكذا ، فإن الليل لا يرسم قفا النور وحسب ، وإنما يرسم - وبشكل نشيط - نهايته وموته .

إن هبوط الليل هو العملية التي ينزل معها العدم إلى قلب الكينونة . فما الذي أستطيع أن أفعله إذا أمام هذا الغزو ؟ أنام أو لا أنام ؟ فمن الجانبين ينتظرنني ألم على حدّ

(1) p. 101.

(2) ibid.

(3) «Le livre ouvert», p. 76.

سواء : فإما أن تكون هناك « حركات المسند الآلية »⁽¹⁾ ، والسهر الحزين حيال ضياء كاذب ، والانتظار في « مأوى بلا ألوان »⁽²⁾ ، وإما أن يكون هناك الغوص الذي لا خلاص منه في الرعب الأسود . فالنوم - بالنسبة لإلوار - محلّ شؤم مزدوج : إنه مشؤم لأنه محلّ احتجاز ؛ فإنا مضغوط في الليل من كل الجهات بأسوار ضخمة من العدم . وهو مشؤم لأنه محلّ سقوط ؛ ففي نومي أسقط في قعر المكان والزمان ، وأعرض إلى نوع من الارتكاس المريع للحبوية .

فبدلاً من أن أتلقى المدى خفةً وانطلاقاً ؛ بدلاً من أن أحيا الزمن انبثاقاً من عمق النسيان لحاضر متجدد فرح عابر ، أعيشهما معكوسين كعودة نحو الماضي ؛ نحو الأسفل ، وكثوار يثيره القاع ؛ ولكنه قاعٌ قاحلٌ وجاف :

وهنا لي نصيبي من الظلمات

غرفة مغلقة بلا قفل ولا أمل

وأعود بالزمن القهقري صوب أبشع أنواع الغياب

وكم من ليلة « أجدي » فجأة

دوماً ثقّة ، ولا أفق ، ولا نهار جميل

فأية حزمة منهوشة هذه⁽³⁾ .

فالليل يعيدني مكانياً وزمانياً - إلى ما يشبه النواة المجوفة للتجربة . ويعود منشأ هذه الكارثة إلى حقيقة أكثر تاصلاً تكمن في أن الليل يجعل مني « حزمة محطمة » ، ويحول بيني وبين كل إمكانية للعلاقة والعطاء . ولعل الأمر الذي يصعب احتمالاه في هذا الليل - على وجه الخصوص - هو بهوته والصمم في نسيجه ؛ هو - باختصار - الحيادية في هذا التسيج . فما من شيء يمكن أن يموج فيه ، وما من شيء يمكن أن يرسل من خلاله . ولئن كان الليل يخنق - منذ البداية - كل محاولة للإرسال والبث ، فإنه جدير بأن يخنق الانعكاس . إنه وسط غير موصل بتاتاً ؛ وسط لا يمكن أن تقوم فيه أية علاقة ، وبالتالي لا يمكن أن تنهض فيه أية كينونة .

والصورة الأكثر إجماء لإلوار بصفة الليل العازلة المطاطة سلبياً ، هي صورة المياه

الراكدة والتي يحس المرء وهو فيها أنه . . . يغرق :

لقد كنتُ أشبه ما أكون بزورقي يغرق في المياه المغلقة

وكالميت ، لم أكن إلا عنصراً⁽⁴⁾ .

(1) p. 101.

(2) p. 220.

(3) p. 172.

(4) p. 19.

فالليل « مياه مرنة مغلقة على الدوام »⁽¹⁾ . إنه مادة غير إنسانية لا تنشق أمامي إلا لكي أنزلق وسطها « كما تنزلق الإصبع في القفاز »⁽²⁾ . وحالاً تنغلق عليّ بلا مبالاة المغسولة من كل أثر . وحينذاك لا يعود في مقدور أي انفعال بثّته أو أثر تركته أن يفصح عن حقيقة الانزلاق الذي وقعت فيه . فكانه لم يكن هناك انزلاق ، وكأنني لم أكن قط في هذه المياه ؛ كأنني - باختصار - لست موجوداً لأنه لا يمكنني أن أعبر عن وجودي إلا بوجود شخص ؛ أي شخص ، أو شيء ؛ أي شيء . فالليل « كالماء كل الماء ، يجثم علي كالجرح العاري »⁽³⁾ .

ولكنّ الوار يفلح أحياناً في البرء من هذا الجرح ومن هذا الرعب الليلي . ولهذا الغاية يستخدم طرقاً متنوعة وإن كانت متفاوتة النجاح . فهو يلجأ - على سبيل المثال - إلى الرقي ضد الظلام . ويتم ذلك إما بتطويل علامات الضياء المتلاشية حتى آخر حدودها المنظورة، وإما بالحلم - ومن موقع الترقب أو الانتظار - في عودة الضياء . إنه يرقب « آخر طيور السنونو وهي تضفر سلة لتحجز فيها النور »⁽⁴⁾ . وهو يتملّئ بإعجاب كيف يتكور كل شيء في النار التي تنطفئ⁽⁵⁾ ، أو يترصد في الظل الانطلاقة السجينة للنهار :

من الفجر المكتم صبيحة واحدة تريد أن تنطلق
وتحت اللحاء شمس حوامة تسيل⁽⁶⁾

ومن الأصيل إلى الفجر يتابع المجال الليلي وجوده دون أن تعيق كثافته البليدة ذكرى نور أو انتظار للنور . فإذا أردنا أن نحيا في هذا الليل توجب علينا أن نحمل نارنا بأنفسنا . ويكون ذلك إما بفعل الخلق الشخصي الصافي ، كهذا الذي يقوم به الوار في قصيدته التي بعنوان « من أجل أن نحيا هنا » : « لقد صنعتُ ناراً لأن اللازورد - هجري ... ناراً لأكون صديقها ... ناراً لتدخلني في ليل الشتاء »⁽⁷⁾ . وإما باللجوء - وحتى داخل الكمود الليلي - إلى التبادلية العاطفية بما تحمله من قدرة على الإضاءة . والوار يتضرّع إلى الحبيبة من أجل أن تنصب « جسراً من نظراتها »⁽⁸⁾ على « لياليه العكرة » حتى تمكّنه من اجتياز سلبية هذه الليالي . أو هو يتضرّع إليها من أجل أن تمنحه الجوار

(1) p. 30.

(2) p. 28.

(3) «Capitale de la douleur», p. 26.

(4) p. 182.

(5) p. 42.

(6) «Capitale de la douleur», p. 102.

(7) p. 20.

(8) p. 366.

الجسديّ الملتهب المضيء . وهذا أنجع من سابقه لأن الظل يمكن أن يسارع إلى إيقاف النظر .

هكذا ينجح تبادل اللمسات ، والقاسم العاشق للدماء في إبطال اللعنة الليلية :

وحين حلّ الليل مكثنا بلا ظلّ

نصقل ذهب دمنا المشترك⁽¹⁾

ويقود هذا الذهب الذي يصقله « الطرفان » إلى السعادة اليقظى للبريق . وبذلك يتحول إلى شمسٍ لظلمتنا : « فملء حِلْكته يحيا في دفنك العالم . . . ونجمٌ جديدٌ للحب ينهض من كل مكان . انتهى ، لم يعد هناك أي دليلٍ على وجود الليل »⁽²⁾ . ومع ذلك ، فإن إلوار - وعبر كل هذه الصور السابقة - يتمثل الليل أكثر مما يرفضه . وسواء تعمّذ من الليل أو قلّصه أو أبعدّه ، فإن الليل لا يعدم أن يبقى في أفق النور إمكانيةً دائمةً لانطفاء النور . ولكي تتعلم الأدلة حقاً على وجود الليل ، فإنه يتوجب على الليل نفسه أن يقدم الأدلة على إمكانية تحوله إلى نهار . ويبدو أن هذا الأمر مستحيل . فالإلوار يعيش الليل كنقيضٍ جوهري للنور .

بيد أن هذه الاستحالة ليست قائمة ، إذ إنه يمكن للظل أن ينيرنا . فهو كمجالٍ يحيا فيه الوعي ، يمكن أن يعاش كوسطٍ وكفرصةٍ لتفتحٍ جديدٍ للوعي . ومن أجل هذا فإنه يكفي أن نحلم وسط الظل .

ونحن نعرف الأهمية التي تمنحها السريالية للحلم . فالحلم ينبع الوحدة النفسانية والكونية ، وبؤرة التطابقات ، والخزان المفتوح للكائن . ويشهد إلوار للحلم بإمكانيته الرائعة في المغامرة .

ولكنه ما من عالمٍ أقلّ إبحاءً بالغبية من هذا العالم الجديد . فأحلام إلوار تنتظم بنفس الطريقة التي تنتظم بها عالمه الحسي . غير أنها تدفع ببعض انجذابات هذا العالم إلى آخر حدود الفوضى أو الهديان .

وليس صدفةً - على سبيل المثال - أن ينمو الحلم هنا دائماً تحت نظرة . فالحلم يرتبط بالظهور ، وأحياناً بالمرح . إنه في جوهره مرثيٌ ومثير .

كما أنه ليس صدفةً أبداً أن تكون الإنارة في الحلم مرتبطة بمزايا عجيبة كالانفتاح والمسامية النشيطة والاتصال المتبادل . وهذا ما يتجلى في النشوة الموصوفة ، أو بالأحرى

(1) p. 423.

(2) «Capitale de la douleur», p. 141.

في هذه النشوة التي تخلفها الأبيات التالية :

أبوابٌ تنفتح . . . نوافذ تنكشف
ونارٌ صامته تلهب وتبهمني
ينقضي الأمر والتقي
بمخلوقات لم أكن أريدها⁽¹⁾

انفتاحُ أبواب . . انكشافُ نوافذ . . انبهارُ نارٍ جديدة . ونحن نعرف مسبقاً هذه
لأعراض العديدة لمجيء الحدث . ولكنَّ الجديد هنا هو هذا الإحساس بالقسرية ؛ هذا
النور الخاص بالأحلام التي تفرض نفسها على الرغم من صاحبها⁽²⁾ مع احتفاظ
صاحبها بسعادته المدهشة . ففي الحلم أحيا سلسلةً من الحركات الحاسمة التي ترعش
أكثر الأشياء أصالة في النفس .

« ولكنه يبدو أن هذا الحسم يتقرر بعيداً مني ، فأنا أتقبله كما لو أنه قد نزل علي ؛
أتقبله كما أتقبل المخلوقات التي حملها لي الفضاء وما من رغبة لي فيها ؛ أتقبله كما أتقبل
اللحظات التي لا عهد لأحد بها ، ولا سبب لها ولا وثاق ؛ هذه اللحظات التي يمنحها لي
الزمن البريء »⁽³⁾ .

إنها عوالم الخارج والكل والانفتاح السحري للكل على نفسه وعليّ . وكل هذه
تدفعني إلى أن أوجد فيها بعيداً عن نفسي .

ولكنّ ، أليس هذا هو الاستلاب الخصب الذي لم يتوقف إلوار عن البحث عنه
أبداً ؟

إن الشكل الأساسي الذي يربط عند إلوار بين الحدث واللقاء ، يرسم هنا في ظل
شروط من الصفاء الخاص . وذلك لأنه - لا في داخل الأنا الذي يحلم والذي فقد كل
عقلانيته وتنازل حتى عن هويته أو على الأقل عن مسؤوليته تجاه حالته الوجودية ، ولا في
موضوعات الحلم التي تنتقل في فضاء حرٍّ من المصادفات - لا شيء يمكن أن يحدث ويحدد
الكثافة الخصبة للعلاقة . وعليه فإنه يمكن لأي شيء أن يرتبط بوضوح مع أي شيء
جاءلاً العبثية الحلمية مأوىً رائعاً للمعاني .

هكذا يتمثل إلوار الحلم نوعاً من الفجر الداخلي ؛ فضاء أكثر ليونة ، أكثر نشاطاً
حيث الأشياء تولد وتختفي وتزواج ؛ ويتحقق الواحد منها من خلال الآخر على لحن

(1) p. 121.

(2) p. 219.

(3) p. 219.

السعادة الطبيعي .

ولكنّ فضاء التمثّل والبراءة هذا ، يرتبط - وهنا يكمن التناقض المدوّخ للحلم - بفضاء من السلبية والحلكة انبثق ضده وانبثق منه . فإذا كان الحلم يحيا في الليل ، فإنه - أكثر من ذلك - ربما كان يحيا من الليل .

إن ما يجعل من الحلم منطقة للحلم هو خطر هذا الظل الذي يحيطه ويحدّه سلبياً . ويسمح - احتمالاً - لبعض الوجوه السوداء بالانزلاق إلى داخله . خبثاً مثلاً هذه التهورات المقلقة في «الهرم الإنساني» . فالحلم يضطلع بالسلبية ؛ إنه يعطي صوتاً أو شكلاً للجماد ، وللصامت أساساً ، واللامسمى . إنه « يداعب أفق الليل » ، ولا يبحث عن قلبٍ حالٍ يغطيه الفجر بجسد⁽¹⁾ . ولكنه بتغطيته له إنما يحول بيننا وبين معرفته .

وهذا الضياء الذي « لا تبده الشمس »⁽²⁾ يفلح الحلم - وهو جانوس «Janus» (*) ذو الوجهين - في إدخاله ضمن المجال النهاري .

فإذا كان الحلم نهاراً يولد من الليل ، وإذا كان في حاجة إلى الليل من أجل أن يكون ، فإنه يشكل دعامةً وأساساً ونوعاً من الامتحان السلبي للنهار الحقيقي . فالنهار الحقيقي يضيء على أرضية من الحلم مثلما يشعّ النهار ويشجب بكل منطقهِ الخاص النظام الخارجي للرؤية . ولكننا نعرف أن هذا النفي يمنح العين - في النهاية - إنسانيةً وعمقاً تماماً كما يفعل القصدير حين تثبته على المرايا . ولكنّ هذا الرفض عند إلوار - كما هو الأمر عند « نرّال » من قبله وعند « دينوس » و « بروتون » من أبناء جيله - تصاحبه سيولةٌ حقيقيةٌ للحلم على الحياة الواقعية .

فمما نحلم به إلى ما نراه ، ومما نحلم به إلى ما لا نحلم به ، سيكون هنا وفي نفس الوقت تناقضاً وتواصل ؛ شرحٌ وتغذية . وليس في هذا - إذا شئت - خروجٌ عن صورة التبادلية شرط أن ندخل في قلب هذه الصورة فعالية نوع من الحدّ الوجودي حيث

(1) «Capitale de la douleur», p. 131.

(2) ibid.

(*) «Janus» من أقدم آله روما . كان في البداية إله الآلهة ، ثم تحول إلى إله التحول والعبور واسماً للانتقال من ماضٍ إلى مستقبل ؛ من حالة إلى أخرى ؛ من رؤية إلى رؤية ؛ من كون إلى آخر . . إنه إله الأبواب . فلقد كان الشهر الأول من العام مخصصاً له ، كما كان اليوم الأول من الشهر مخصصاً له . ومن شأنه أن يتدخل في بداية كل مشروع وأن يوجه كل ولادة . وأما وجهه المزدوج فإنه يعني أنه يجرس المداخل والمخارج ، وأن يرى الداخل والمخرج ، واليمين والشمال ، والأمم والخلف ، والأعلى والأسفل ، والذي لك والذي عليك ؛ إنه مثال القطة المطلقة وصورة الهيمنة التي لا حدود لها . (المترجم) .

ينفي كل طرف من طرفي العلاقة المتناقضين الآخر ، وينقلب في الآخر كما لو كانا حالتي مسودة الصورة الفوتوغرافية الواحدة .

هكذا يتبدى الحلم عند الوار في كل تعقيد الخصب . فهو في نفس الوقت ينقذنا من الليل بما يبعث في الليل من آفاق جديدة للوعي ، ويضطلع بمهمة نفي هذا الوعي والحلم يغذي النهار بنفيه له في ذاته . ولكنه النفي الذي يخلق التوازن ، فهو حرية ومورد ليس له من نضوب .

وخلاصة القول أن الحلم يصفّي في ذاته كل كوابيس الظلام ، ويتحول بها إلى الوضوح . ولكنه الوضوح الذي يركز فيه الحلم هذا الإجماع بالعقبات والانسحاب والذكرى الشاحبة للنفي ، والتي ربما كونت في مجملها السرّ الضروري للنور ، وشيئاً يشبه قلب النور الفعال .

وسوف تطالعنا في مجموعته التي بعنوان «La Rose publique» قصيدة تشير الإعجاب . وتصف هذه القصيدة - ضمن سجلّ ابتهالات الحب - كيف يتحول في بطء وعن طريق الحلم عالم الظلمات إلى عالم النهار . ف « أحلى الحبيبات » تبدو وقد وهبت « يديها الممدودتين اللتين جاءتا بها من بعيد ؛ من آخر عالم أحلامها » . وأول ما يبدو أن هذا العالم مربع ، ولكن الحبيبة تجتازه بنوع من الترحلق الاستيهامي « عبر سلم من الارتعاشات ووثب القمر . إنها تأتي عبر اختناقات الغاية ، والعواصف المقيدة ، والحدود السامة ، والليالي المرة ، والمياه الصفراء القاحلة وعبر صدى معنوي وأسوار من الأرق » .

ولكن صعود الحلم في جسدنا يقتلنا شيئاً فشيئاً من الكابوس ، ونقترب من النجاة حين نتصور رأس « الحبيبة الطفلة المرتعدة ؛ الحبيبة التي يدلّ إليها صدغها حيث الأصابع والقبلات تتكئ على القلب العلوي » . وعلى هذين الصدغين ، كما على الشعر بعد حين ، فإن أحلك لحظات حياتنا تنقلب إلى أمل . فالليل يتحول إلى صفاء ولمسات وانفتاح ومستقبل . وتبقى ولادة هذا المستقبل رغم كل شيء مرتبطة بلغز آخر يتمثل في العبور والتحليق الخفيف لظلّ صباحي :

فاللمسات على جبينها تُخرج كلّ الأسرار إلى النهار

ومن شعرها

من الفستان المزّور بنعاسها

تنطلق الذكريات

محلقة نحو الغد ؛ هذه النافذة العارية .

إن ظلّاً صغيراً يعبرني
إنه ظلُّ صباحي⁽¹⁾ .

ولكن ما العمل حين لا يستثيرني هذا الظل مباشرة ، أو يستثير قدرتي على الحلم والروية ، وإنما يقنّع فجأة هذه المنطقة أو تلك من العالم ؛ أعني أنه يقنّع الـ « أنت » على سبيل المثال - أو الناس الآخرين ، وكلها مناطق يرتبط وجودي بها بشكل لا انفصام له ؟ فالنازية .. الحرب .. الاحتلال .. وموت الحبيبة «Nusch» ، كل ذلك يُغرق إلوار في سلباتٍ مطلقة متتالية ، لا يمكنه إزائها - هذه المرة - أن يجد أي ملاذ . وكل ما يستطيع أن يفعله الشعر حينذاك - كما يتضح في القصيدة الشهيرة التي بعنوان « نقد الشعر »⁽²⁾ - هو أن يلحظ عدم صلاحية البنى التي قام عليها نشاطه ، واقترب سقوط هذه البنى .

إن كل ما يستطيع الشعر أن يفعله هو أن يصف كيف تنقلب المفاهيم وتنعكس ميكانيكية الأشياء ويبدو كل فرح أرضي ضائعاً منحرفاً بشكلٍ مأساوي .

ونحن نتذكر - على سبيل المثال - التحرير الدقيق الخفيف - كقيمةٍ للتحليق كانت تمتلكها موضوعات كالسيف والرمح والعصفور ، ولكننا نجد الآن أن هذه الموضوعات سجيئة . وهنا تكمن السخرية إذ إنها الآن سجيئة الشبكة التي شهدنا لها سابقاً بصفات الربط الإيجابي :

كعصفور واقفٍ في درعٍ شبكيّة
والرأسُ للريح .. والقفصُ مظلم
كالسيف المجرد وسط الشباك⁽³⁾

هكذا تحس الكينونة بدءاً من الآن أنها أسيرة . فهي ضحية النعومة - التي كانت تتسم بالإيجابية - للعالم النباتي :

الحشائش الناعمة تشلّ خفق السنونو

وغالباً ما تتعاضم فاجعة الشلل هذه بإحساسٍ مزدوجٍ بالانغلاق والثقل
« الرصاص ... الشحم ... الماضي ... الزيت الكسول لأفعالك القديمة »⁽⁴⁾ .

وبدلاً من أن تنفتح حواجز الأشياء نراها تزداد سماكة ، ونرى الأشياء التي كانت

(1) p. 152.

(2) «Critique de la poésie», p. 319.

(3) p. 361.

(4) p. 188.

وضاءة حتى أعماقها كيف أصبحت عاتمة مغلفة بالضباب . فكل بؤر الكينونة - نيراناً كانت أو دماء - تنطفئ شيئاً فشيئاً تحت الهجوم الرتيب للماء سماوي :

إن ثقل الجدران يوصد كل الأبواب
إن ثقل الأشجار يزيد من كثافة الغابة
ويرتقي على المطر باتجاه السماء العمودية
أحمر شبيهاً بدم سيسود⁽¹⁾

وفي موازاة كابوس المطر ، فإن القرف من الدخان والضباب ، وإن الغثيان الناجم عن الرمال الطاغية : « رمال الهطول الناعمة »⁽²⁾ ، « قوارير معبأة بالرمال وفارغة »⁽³⁾ . . . كل ذلك ينذر بإغلاق الأمداد الطليقة الحية ، والتي كان يمكن أن تسمح - في داخل التضاريس والشفافيات والتخريمات والشبكات - بأن تضع العالم موضع العلاقة بعضه مع بعض وموضع التنفس الداخلي .

فالفضاء ينغلق ، والهالة تخبو ، ويصبح الصفاء وحلاً أغرق فيه . وعلى وجه الخصوص فإن العالم ينحسر بنيتة ؛ شكله الحيوي ، ولا يعود في مقدوره أن يحمي حتى خطوطه الحساسة :

لقد اجتاز المطر كل دروب الدم
ومحا الأثر الذي كان يقود الأحياء⁽⁴⁾ .

فالأشياء . . الممالك . . العصور . . كل شيء فيها ينحل في كل شيء ، ويتآمر على كل شيء . وبدلاً من أن تدفع الأشياء بعضها من أجل أن تكون ، فإن « العصفير والأسماك تختلط مع بعضها في الوحل »⁽⁵⁾ . ولا تعود الدموع بحد ذاتها أكثر من « مرايا موحلة » في « هذا البلد الأزلي الذي تختلط فيه بلدان المستقبل » . ويضيع المعنى في « صمت أسود يتناقض فيه كل شيء مع كل شيء »⁽⁶⁾ . إنه عالم « الرمال الرخوة »⁽⁷⁾ ؛ عالم الرتابة المتصاعدة . وهو السجن الكبير الثابت الذي يحتوي على كل ما هبّ ودبّ . فهل من علاج لهذا الشقاء ؟

إن المخرج الوحيد يمكن أن يكون في اكتشاف سلسلة جديدة من العلاقات

(1) « Poésie ininterrompue », p. 13.

(2) p. 220.

(3) p. 245.

(4) p. 248.

(5) p. 248.

(6) p. 318.

(7) p. 270.

ولكن غياب الـ « أنت » ، وضلال الأشكال ، وانغلاق الأمداء ، وباختصار ؛ فإن الإلغاء المزدوج للأقطاب والفواصل يحول دون تحقيق مثل هذه الروابط . ونحن نعرف أن إلوار غير قادر بمفرده على شيء . فالمصيبة التي تحلّ به تجبره على لزوم وحدته فتنتزع منه كل إمكانية شخصية لتجاوزها . ولا يبقى - فيما يبدو - لـ « الأنا » المحصورة وسط الكارثة إلا التحلي بالصبر وانتظار أن تستأنف الكينونة - في يومٍ ما - حركتها . وهذا الأمر لا يمكن أن يتم إلا بفضل مجموعة من المصادفات والنعم الخارجية . وهذا ما يتحقق فعلاً في نهاية الأمر . فالحرب تتوقف ، والبشر يلتقون من جديد ، وفجأة تظهر «Nusch» لتعوض « دومينيك » : « لقد أتيت فانبعثت الحياة في النار ؛ أتيت فانهزمت الوحدة »⁽¹⁾ . ودفعة واحدة يستردّ العالم تنبّه . ومن جديد « تنساب » الأحلام من الرقاد ، و« يعدّ » الليل الضحى بـ « نظراتٍ واثقة » ؛ نظراتٍ تضيء الأشياء . وتكفّ الغابة عن أن تخفّنا « مانحةً الأشجار أمناً » ، كما تكفّ جدران المنازل عن التضييق علينا ، وإنما تضع كلاً منا في صلة مع الآخر . فللجدران « جلدٌ مشترك » ، ولا تكفّ عن أن « تنقطع الدروب »⁽²⁾ . وربما كان من دواعي الظلم وعدم الدقة أن نعيد الفضل في هذا البعث إلى الحظ الآتي من الخارج . فالوار - وهو حبيس أسوأ أنواع العجز لا يتوقف عن التحرك أو محاولة التحرك . وهو في قلب أوسع الصحارى يواصل الخروج من ذاته والبحث عن الآخرين وإظهار الرغبة في اللقاء و« الحلم باللقاء المطلق : الثورة » . هكذا يكتب إلوار قصائده في الأخوة والمقاومة ، وهو الذي سيعثر فيما بعد على « دومينيك » ، ويخفق قلبه لحبها . وكل هذا يأتي في أعقاب قصيدته التي بعنوان « درسٌ في الأخلاق » ؛ هذه القصيدة التي تشكل عظة حقيقية لدور الطاقة الإنسانية بالمقابلة مع نداء اليأس .

وحتى في انقطاعه عن الكينونة ، وحرمانه - ظاهرياً على الأقل - من أية إمكانية في أن يُعيد بمفرده حركة الجيئة والذهاب لهذه الكينونة ؛ فإن إلوار يستطيع في الحقيقة أن يحتفظ بالأمل الفعال ؛ أعني الإرادة في استعادة هذه الكينونة في يومٍ غير بعيد .

ولكننا يجب أن نتنبّه إلى أن هذا الأمل ليس كما كان سابقاً انتظاراً أو خياديةً ، وإنما هو استشرافٌ حيٌّ وتحقيقٌ مسبقٌ للموضوع المأمول . فالأمل يعني استعادة حيوية الكينونة ، ولكن على شكلٍ تصوريٍّ ذهنيٍّ . إنه يعني استعادتها على النمط الذي توجد عليه ضمن بُعدٍ زمنيٍّ غير مكتمل ؛ بُعدٍ خارج نطاق حوزتنا الحالية ، ولكنه حيٌّ فينا إلى ما لا نهاية . وهذا هو البعد المستقبلي الذي لم يكن إلوار في حاجةٍ إليه حتى الآن .

(1) p. 425.

(2) ibid.

ولقد وجدنا أن العالم الألوارى يحيا عادةً كل يوم ليومه . إنه عالم يتحقق بصيغة الحاضر الراهن المضيء . فمن شيءٍ موقَّظٍ إلى آخر موقَّظٍ على التوالي ، تجدد اللحظة نفسها في هذا العالم وتنتشر . ولكن عندما تنقطع الاتصالات الإنسانية والاجتماعية ، لا يعود بإمكان الزمن الإلوارى أن يكون الحاضر المتجدد والذي يبدو وكأنه يتغذى من ولادته الذاتية إلى ما لا نهاية .

ومن أجل أن يسري المعنى من جديد في هياكل هذا الجسد الضخم المحطَّم المنحل الجامد ؛ أعني عالمنا ، فإنه يجب أن ندخل بُعداً زمنياً آخر يأتي بشكلٍ ما من الخارج ؛ من المستقبل ؛ من أعلى التسامي الخيّر . إنه المعنى الذي ينبثق على الدوام منا نحن ، فنحن الذين نبدعه بتدشين اندفاعاته من جديد . فعملية نقل الزمن - بالمعنى الذي تؤديه عملية نقل الدم - تعني الأمل . وستكون النتيجة صاعقةً إلى الحد الذي لا يكتفي معه المستقبل بإحياء الحاضر ، ولكنه يجذبه بحبوةٍ إليه فيمتزج به ويصبح بحد ذاته حاضراً :

ما من شيءٍ تقوَّض . كل شيءٍ نجا . هذا ما نريد

نحن في المستقبل . . نحن الوعد

وهذا هو الغد الذي يخيّم اليوم على الأرض⁽¹⁾

إنها مفارقةُ « الغد » الذي أردناه فكان وعدُّنا الحاضرُ به تحريضاً على حدوث حاضِرٍ للآن .

وفي مجمل القول ، فإنه يكفي أن نعد أنفسنا بالمستقبل كي يصبح هذا المستقبل - في اللحظة نفسها - حاضراً .

وعلى شاكلة الحلم الذي كان ينقذنا من الليل في قلب الليل ، فإن الأمل يسمح لنا بتحويل العزلة إلى نقيضها . فهل يكون ثمن ذلك ما تكهّن به « ألبير بيجان »⁽²⁾ من قفزةٍ في المجهول أو رهانٍ على عالم الغيب ؟ هل يكون الثمن جحوداً بالحاضر ؟ ربما ، ولكن ، أفلا ينتمي الأمل كما ينتمي الحلم - وقبل كل شيء - إلى عالمنا ! ثم ألا يعني إصرارنا على تغذية الـ « هنا » وفي جوانبها الأكثر انتهاءً إلى الأرض - أن نوّكد مع إلوار :

وأما أنا فإنني أفضّل أن أتغذى

من أملٍ بتوقّد لا يموت⁽³⁾ .

(1) p. 401.

(2) «Poésie de la présence», p. 334.

(3) p. 234.

الفصل الثالث

نقد المنهج الموضوعي

بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي »

تردّدت في ما تقدم بعض المصطلحات التي لا تدع مجالاً للشك في صلة القربى بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي .

ومن هذه المصطلحات « وساوس Obsessions » - « هذيان délire » - « حلم rêve » - « رغبة désir » - « طباق الرعي étages de la conscience » - « المعنى الظاهري والمعنى الخفي Le sens manifeste et le sens latent » .

والأمر لا يتوقف عند استخدام مصطلحات التحليل النفسي . فناقشنا « ريشار » على وعي عميق بعلاقة منهجه بمنهج التحليل النفسي . ولقد وجدناه سابقاً - في كتابه عن « بروست » - يعلن بكل صراحة ووضوح :

« أن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ، إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »⁽¹⁾ .

ولكن « ريشار » لا يقتحم باب التنظير لهذه العلاقة إلا بدءاً من محاضراته النظرية التي حدّد فيها منهجه من داخله . في نفس الوقت الذي حدّده من خارجه : أعني من خلال علاقته بالمنهج الأخرى كعلم الدلالة « La sémiologie » وعلم التحليل النفسي . La psychanalyse . وأهم ما في الأمر أن المعنى الحقيقي الذي يسعى المنهج الموضوعي إلى استكشافه في العمل الإبداعي ، لا يوجد في طابق المعنى الظاهري ولا في طابق المعنى الخفي ، ولكنه يوجد في ما بين الطابقين . إن المعنى الحقيقي يحتبئ بين الضياء لرتي والضياء المحجوب . وهذا يعني أساساً أن النقد الموضوعي لا يعمل على مستوى «سوعي ، ولا على مستوى اللاوعي ، وإنما على مستوى ما قبل الوعي Le préconscient»⁽²⁾ .

(1) ص 50 هنا .

(2) يوجد نظام ما قبل الوعي بين نظام اللاوعي ونظام الوعي . وهو ينفصل عن الأول بالرقابة التي تغلق طريق ما

وهنا نصل إلى لبّ المسألة . فما هي خيوط الوصل وخطوط الفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي ؟

قبل كل شيء ، تبقى هذه القضية مفتوحة للبحث بتعدد المستويات التي يمكن طرحها عليها . و« ريشار » يتناول هذه القضية على مستوى العلاقة بين « الموضوع Le thème » و« الهوام Le fantasme »⁽¹⁾ .

قبل الوعي والوعي في وجه المضامين اللاواعية . وينفصل عن الثاني في أنه يتحكم بطرق الوصول إليه . ويخضع « فرويد » لطريق العبور مما قبل الوعي إلى الوعي لرقابة ثانية . وهذه الرقابة تختلف عن الأولى التي يخضع لها طريق العبور من اللاوعي إلى ما قبل الوعي والوعي . إن الرقابة الثانية لا تعمل على إصطفاء الأشكال التي تعبر عن طريقها ولكنها تساهم في تغيير هذه الأشكال . فوظيفتها تكمن في أنها تحول دون وصول المضمون المقلقة إلى الوعي . ويتميز نظام ما قبل الوعي عن نظام اللاوعي في أمرين : الأول ، وهو شكل الطاقة ، حيث هو مقيّد في نظام ما قبل الوعي وحرّ في نظام اللاوعي .

والثاني وهو أن العملية التي تجري في نظام ما قبل الوعي هي العملية الثانوية ، بينما هي العملية الأولية في نظام اللاوعي . ولكن هذا التمييز ليس صارماً مما يدفع « فرويد » إلى تمييز آخر يقوم على أساس أن التصورات ما قبل الوعي ترتبط باللغة ؛ بصور الكلمات . ويغطي مفهوم ما قبل الوعي الذكريات المستحضرة والتي يمكن استشارتها . وبشكل عام فإن هذا المفهوم يشير إلى ما هو حاضر ضمناً في النشاط الذهني دون أن يكون ذلك موضوع وعي . وإذا كانت المضامين التي توجد في مرحلة ما قبل الوعي تبدي نوعاً من التحفظ والانكماش . ونحن نحاول كشفها فإن المضامين التي توجد في مرحلة اللاوعي تبدي الكثير من المقاومة . ولكن التحفظ يستند إلى المقاومة التي ينبغي على التحليل النفسي أن يلبس من حداثها وأن يتغلب عليها بالتدرّج . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», éd. P.U.F, Paris, 6ème édition, 1978, p.p.321-322

صدرت ترجمته تحت عنوان « معجم مصطلحات التحليل النفسي » عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

— «L'interprétation des rêves», «S.Freud», éd. P.U.F, Paris, p.p. 517... 528.

— «Introduction à la psychanalyse», «S. Freud», éd. P.b.P., Paris, 1975, 255- 267.

(1) الهوام سيناريو خيالي يكون فيه المتخيل حاضراً . ويرسم هذا السيناريو - عن طريق العمليات الدفاعية - صورة مشوهة لتحقيق رغبة لا واعية . ويأخذ الهوام أشكالاً مختلفة منها الهوام الواعي ، وهوام أحلام اليقظة ، والهوام اللاواعي الذي يكشف فيه التحليل بنيةً ضمنيةً لمحتوى ظاهري . ومن أنواع الهوام أيضاً الهوام البدني .

إن مفردات « الهوام » و« الهوامي » لا تعلم أن تثير في أذهاننا التقابل بين الخيال والواقع أو الخيال والإدراك . وفي ضوء ذلك يمكن تحديد الهوام كتنتاج وهمي لا يستطيع الصمود في وجه الفهم السليم للواقع . وهذا ما تؤكد بعض النصوص التي يقابل فيها « فرويد » بين العالم الداخلي الذي يميل إلى إرواء الرغبة بالوهم ، والعالم الخارجي الذي يفرض تدريجياً على المرء مبدأ الواقع . ولقد تركزت جهود « فرويد » وكل مدرسة التحليل النفسي على البحث عن الفعالية والثبات والخاصية المنظمة نسبياً للحياة الهوامية عند المريض . ويمكن « فرويد » من اكتشاف بعض الصيغ النمطية للسيناريوهات الهوامية . ومن هذه الصيغ النمطية « الحكاية العائلية » «Le roman familial» التي تفصح عما يقوم به المريض من تحويل خيالي لروابط القرى مع أبويه ، كأن يتخيل نفسه مثلاً ولداً غير شرعي ، أو ولداً لأب ثري ، أو أن أمه قامت بمغامرات سرية . وقد يكون المريض على اعتقاد بأنه ولد شرعي لأبويه ، ولكنه لا يرى في إخوته ذلك . الخ . وما من شك في أن الحكاية العائلية « ترتبط بالحالة الأدبية والتصورات الطفولية للعملية الجنسية » .

وبالاحظ « ريشار » أن جوانب الشبه بين المنهجين كبيرة ، وأهمها : « أن القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى ، فكلتا القراءتين مضخمة للمعنى وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه »⁽¹⁾ .

ولكن « ريشار » يعترف بأنه لا يمكن التقليل من أهمية الفروق بين المنهجين :

- ففي حين يقوم التحليل النفسي على طموح تفسيري «Explicative» للعمل الأدبي وذلك من خلال سعيه إلى اكتشاف البنية القاعدية المتمثلة في العقدة النفسية ، يقوم التحليل الموضوعي على طموح متواضع هو وصف العمل الأدبي وفهمه دون ادعاء بإمكانية تفسيره .

- وفي حين يدخل الناقد إلى ميدان التحليل النفسي مزوداً بعبءٍ كاملةٍ من المفاهيم والأدوات التأويلية والنظرية ، يدخل الناقد إلى ميدان القراءة الموضوعية خالي الوفاض .

- والقراءة الموضوعية تنطلق من تقابلٍ أساسيٍّ في تعاملها مع النص ، وهو التقابل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني . فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر ، وأما المعنى الضمني فهو صدئٌ للمعنى الأول ؛ إنه أفقه وهامشه على حدّ تعبير علم الظواهر . وبين مستويي الواضح والضمني لا يوجد انقطاع . وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية . فالتزحلق من المباشر إلى

= ومن الصيغ النمطية للهوام « الهوام البدني » الذي يتجلى في الحياة داخل الرحم ، والمشاهد البدئية ، والخصي والتفريز .

والهوام البدني مجموعة من البنى النمطية التي يجد فيها التحليل تنظيمًا للحياة الهوامية منها اختلفت تجارب أصحابها . ويفسر « فرويد » كونه هذه الهوامات - أي وجودها عند كل إنسان - بأنها موروثٌ إنساني . فخصي الأب لابن على سبيل المثال يمكن أن يكون قد تم حقيقةً في الماضي السحيق للإنسانية ، وذلك للحيلولة دون منافسة الابن لأبيه على نساء القبيلة . وفي رأي « فرويد » فإنه يمكن لكل أنواع الهوامات التي ترد عبر التحليل النفسي أن تكون حقائق وجدت في الأزمنة البدئية للعائلة الإنسانية . وعندما يختلق الطفل هوامات معينة ، فإنه يسدّ - بمساعدة الحقيقة ما قبل التاريخية - ثغرات تتعلق بالحقيقة الفردية . ومعنى آخر ، فإن ما كان يُعدّ حقيقةً واقعيةً في أزمنة ما قبل التاريخ يمكن أن يصبح حقيقةً نفسية عند الفرد .

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 152..159 .

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 418... 423.

«Etudes sur l'hystérie», «S. Freud et J. Breuer», éd. P.U.F. Paris, 4ème éd., 1973..

(1) المحاضرة النظرية .

الضمني ؛ من المقول إلى اللامقول هو ترحلٌ بلا فجوات وذلك خلافاً لما يحدث في المنهج النفسي الذي يفصل فيه حاجز « الكبت » « Le refoulement »⁽¹⁾ بين المستويين . فضلاً عن أن المعنى في القراءة النفسية يجد نفسه منقطعاً ، إنه يجد نفسه مقلوباً « inversé » ومنقولاً⁽²⁾ « déplacé » ومكثفاً « condensé »⁽³⁾

(1) الكبت بمعناه الخاص عملية يحاول المرء بواسطتها أن يدفع إلى لا وعيه أو أن يدفن في لا وعيه تصورات (سواء كانت أفكاراً أو صوراً أو ذكريات) مرتبطة بدافع غريزي . ويقع الكبت في الحالات التي يمكن لإشباع الدافع الغريزي أن يسيء لتطلعات أخرى . ويظهر الكبت بشكل واضح في المستوريا ، ولكنه يلعب دوراً هاماً في الأمراض النفسية الأخرى كما يلعب دوراً هاماً في الحياة النفسية غير المرضية . ونستطيع أن نعد الكبت عملية نفسية كونية باعتباره أساساً لتكون اللاوعي كميدان منفصل عن بقية جوانب الحياة النفسية . هذا عن الكبت بمعناه الخاص ، وأما عن الكبت بمعناه العام ، فإن « فرويد » يستخدم كلمة « الكبت » بما يقربها كثيراً من مفهوم الدفاع « La défense » . فعلمية الكبت تبدو على الأقل بمعناها الأول كمرحلة من مراحل العمليات الدفاعية المعقدة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن « فرويد » يستخدم نموذج الكبت كمثال غمطي لعمليات دفاعية أخرى . فثمن كان مفهوم الدفاع يدل بشكل عام على كافة التقنيات التي يستخدمها « الأنا » في صراعاته ، إن مصطلح الكبت خاص بوحدة من طرق الدفاع وحسب . ويميز « فرويد » بين ثلاث مراحل من الكبت : - في المرحلة الأولى يظهر الكبت البدئي « originaire » . وهو لا ينصب على الدافع الغريزي بذاته وإنما على دلالاته ومثليه « ses représentants » الذين لا يصلون إلى الوعي والذي تثبت الدافع عندهم وهذا تتكون أول نواة لا واعية تعمل كقطب جذب للعناصر التي ينبغي كبتها .

- وأما المرحلة الثانية في مرحلة « الكبت بعد القمع » « Le refoulement après coup » فهي عملية مزدوجة تجمع بين هذا الجذب والدفع الذي يأتي من مؤسسة عليا .

- وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة « عودة المكبوت » على شكل أعراض مرضية أو أحلام أو أفعال غير ناجزة . وأخيراً فإن الكبت لا يقع على الدافع الغريزي لأن الدافع عضوي ويفلت من التصنيف إلى وعي ولا وعي ، كما لا يقع على الشعور « L'affect » الذي يمكن أن يخضع لتحولات ذات علاقة بالكبت ولكنه يمكن أن يصبح لا واعياً ، وإنما يقع الكبت على ما يمثل الدافع الغريزي من صور أو أفكار . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 392...398.

«L'interprétation des rêves», ibid p.p. 500- 517.

«Le rêve et son interprétation», «S. Freud», Gallimard, coll. idées, Paris, 1977, p.p. 84... 90.

«Introduction à la psychanalyse», ibid, p.p. 121.. 133, p.p. 268... 282.

(2) إن النقل يعني أن الحادثة أو التركيز الذي يحمله تصور ما يمكن أن يفصل عن هذا التصور ليتحقق بتصورات أخرى ليست حادثة أساساً ، ولكنها ترتبط مع التصور الأول بسلسلة من التداخليات . وهذه الظاهرة التي يمكن ملاحظتها بشكل خاص عند تحليل الحلم توجد أيضاً عند تشكل الأعراض المرضية العصابية ، كما توجد بشكل عام في كافة تشكلات اللاوعي . وتعتمد نظرية النقل على فرضية اقتصادية تقول بوجود طاقة محتلة «énergie d'investissement» قابلة للانفصال عن التصورات والترحل على امتداد طرق التداعي . وتشكل الحركة الحرة لهذه الطاقة إحدى الخصائص الرئيسية التي تتميز بها العملية الأولية في إدارتها لنظام اللاوعي .

إن مفهوم النقل مرتبط بحقيقة سريرية تقول باستقلالية نسبية للتأثر عن التصور ، كما يرتبط هذا المفهوم =

بالفرضية الاقتصادية التي تقول بوجود طاقة احتلال يمكن أن تنقص أو تزيد أو تنتقل أو تُفَرِّغ . وينكشف مفهوم النقل بشكل أوضح في الحلم . فالمقارنة بين المحتوى الظاهري والأفكار الضمنية في الحلم تبدي فرقاً من ناحية الأهمية في المركز . فالعناصر الأكثر أهمية في الأفكار الضمنية تتمثل في المحتوى الظاهري بواسطة تفاصيل صغيرة كوقائع لا أهمية لها أو وقائع قريبة العهد أو قديمة العهد وقعت عليها عملية النقل منذ الطفولة . وهذا ما يقود « فرويد » إلى التمييز بين الأحلام التي تحمل نقلاً والأحلام التي لا تحملها . وعن أحلام النوع الثاني يقول « فرويد » إنه يمكن للعناصر أن تحافظ أثناء عمل الحلم على الموقع الذي تحتله في الأفكار الضمنية . وربما أثار هذا التمييز دهشتنا خصوصاً إذا وضعنا في الحسبان تأكيد « فرويد » على أن الحرية في النقل صيغةٌ وظيفيةٌ خاصةٌ بالعمليات اللاواعية . ولأن ينفي « فرويد » إمكانية خضوع أي عنصرٍ من عناصر الحلم لعملية النقل . ولكنه يستخدم كلمة «transfert» ليدلّ بها على عبور الطاقة النفسية من تصورٍ إلى آخر ، بينما يستخدم كلمة «déplacement» ليشير بها إلى ظاهرة مثيرة للانتباه من الناحية الوصفية ؛ ظاهرة متساوية البروز من حلمٍ إلى آخر ، وهذه الظاهرة قد تؤدي إلى خلخلة المركز الذي يمكن أن نضيء الحلم منه . وفي كافة التشكيلات التي يكشف المحلل النفسي مكاناً للنقل فيها ، يحمل النقل وظيفةً دفاعيةً واضحة . ففي حالة « الرهاب » مثلاً («La phobie») تسمح عملية النقل إلى موضوع الرهاب بتحديد وإحاطة القلق المرضي . وفي الحلم يمكن أن تكون علاقة النقل بالرقابة قائمة على أساس أن النقل نتيجةٌ للرقابة . وفي ضوء ذلك نستطيع أن نقول بأن النقل في الحلم يتأق من تأثير الرقابة ؛ تأثير الدفاع النفسي الداخلي . ولكن النقل في جوهره كعملية تجري بحرية يُعدّ المؤشر الأوثق للعملية الأولية . ففي اللاوعي تهيمن حركة كبيرة للحدة الاحتلالية . وبالنقل يستطيع تصور ما أن يتخلّى لتصور آخر عن طاقته الاحتلالية بكاملها . وهاتان الفرضيتان لا تتناقضان . فالرقابة لا تحرّض عملية النقل إلا ضمن الحدّ الذي تكبت فيه بعض التصورات ما قبل الواعية والتي تجد نفسها عند انجذابها نحو اللاوعي محكومةً بقوانين العمليات الأولية . إن الرقابة تستعمل آلية النقل مفضلةً التصورات الراهنة التي لا أهمية لها أو التي يمكن أن تدخل ضمن سلاسل التداعي البعيدة عن الصراع الدفاعي . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 117...119.

«L'interprétation des rêves», ibid, p. 263 ...267

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 51... 59

(3) التكثيف صيغة أساسية من الصيغ الوظيفية للعمليات اللاواعية . فبالتكثيف يستطيع تصور ما أن يمثل بمفرده مجموعة من سلاسل التداعي التي يكون في نقطة تقاطعها . ومن الناحية الاقتصادية فإن أنواع الطاقات المرتبطة بمختلف هذه السلاسل تنصبّ في هذا التصور وتضاف إليه .

ويعمل التكثيف على مستوى الأعراض المرضية ، وعلى مستوى كافة التشكيلات اللاواعية بشكل عام . ولقد كان الحلم الميدان الذي انكشفت عبره ظاهرة التكثيف . وهي تتجلى في الحلم على النحو التالي : إن الرواية الظاهرية للحلم إذا ما قورنت بالمحتوى الضمني تبدي فجوات . فهي تمثل ترجمةً مختصرةً للمحتوى الضمني . ولكنه ينبغي ألا نعتبر الرواية الظاهرية نوعاً من التلخيص للمحتوى الضمني ، لأنه إذا كان كل عنصر ظاهري يتحدد بمجموعة من المعاني الضمنية ، فإنه يمكن أن نعثر على كلٍ من هذه المعاني الضمنية في مجموعة من العناصر الظاهرية .

ومن ناحية ثانية ، فإن العنصر الظاهري لا يمثل كل معنى من المعاني التي يصدر عنها ، وبالتالي فهو لا يفترضها مثلاً يمكن أن يفترضها المفهوم .

والتكثيف إحدى الآليات الأساسية التي يكتمل بها عمل الحلم . ويتحقق التكثيف بعدة طرقٍ منها أن يبقى أحد =

ومن السهل جداً أن نرى مثلاً كيف يعتمد التفسير النفسي للأحلام على قلب العلاقات المباشرة بين المقول «le dit» واللامقول «Le non dit». ففي القراءة النفسية للنص لا يمكن أن يكون المقروء تعبيراً كاملاً عن الرغبة، وإنما هو تنكُّرها وكذبها ومغالطتها.

وبعد أن بيّن «ريشار» وجوه الخلاف بين المنهجين، لاحظ أنه لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر. فعن طريق التحليل النفسي تستطيع القراءة الموضوعية أن تفسح للرغبة المجال في أن تفصح عن نفسها. وعن طريق قراءة الموضوعات يستطيع التحليل النفسي أن يحدد أية رغبة خاصة من خلال التفرد الموضوعي لموضوعها «son objet»:

«فالتحليل النفسي يولي أهمية متعاطفة للعلاقة بموضوع الرغبة l'objet du désir». ولا يمكن أن يقوم تحليل لهذه العلاقة دون القيام بوصف مسبق للمقولات التي يتكون منها موضوع الرغبة؛ أعني دون القيام بتحليل موضوعي. فكيف يمكن حل هذا التناقض؟⁽¹⁾.

= عناصر الحلم - موضوعاً كان أو شخصاً - محفظاً لنفسه بحضور مطّرد في مواقع مختلفة من أفكار الحلم، ويكون هذا العنصر نقطة تقاطع. ومنها أن تجتمع عناصر متعددة في وحدة مبعثرة (كالشخصيات المركبة مثلاً). ومنها أن تكثيف عدة صور يمكن أن يؤدي إلى طمس الملامح التي لا تلتقي مع بعضها، وذلك من أجل الحفاظ على الملمح المشترك.

ولكن عمل التكثيف لا يقتصر على الحلم، وإنما يتعداه إلى النكات وزلات اللسان ونسيان الكلمات. والتكثيف نتيجة من نتائج الرقابة ووسيلة من وسائل الحرب منها في نفس الوقت. وهو خاصية التفكير اللاواعي. ففي حين العمليات الأولية تتوفر الشروط التي تساعد على التكثيف كالطاقة الحرة والنزوع اللاواعي نحو تحقيق الرغبات كما ترسم في إدراكنا.

ولكن، هل يمكن أن نحدّد الحيز الذي يحدث فيه التكثيف؟ لعله يتوجب علينا أن نعدّ التكثيف عملية تمتد حتى تشمل ميادين الوعي واللاوعي وما قبل الوعي. ولكنه يكفي كما يقول «فرويد» أن نفترض بأن التكثيف ناتج عن عمل متزامن تقوم به كافة القوى التي تتدخل في صناعة الحلم. وعلى غرار عملية النقل تقوم عملية التكثيف أساساً على فرضية اقتصادية تقول بأن أنواع الطاقة التي نُقلت من مختلف سلاسل التداعي تضاف إلى التصور المركزي. فلئن وجدنا في الحلم بعض الصور التي تكتسب حيوية خاصة، إنها تكتسبها بفضل التكثيف الذي يجعلها مشحونة بقوة. أنظر:

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 89- 90.

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 242... 263

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 37... 50

(1) المحاضرة النظرية.

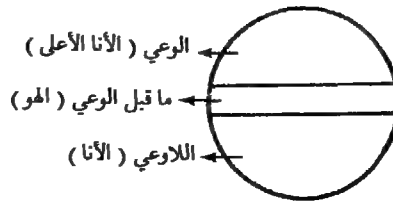
يعترف « ريشار » بأنه لا يملك إجابة نهائية على السؤال ، ولكنه يقدم عناصر إجابة مؤقتة . ومن أجل ذلك فإنه يعود إلى التمييز الذي يقيمه التحليل النفسي بين العملية الأولية «Le processus primaire» والعملية الثانوية «Le processus secondaire» (1) .

(1) العملية الأولية والعملية الثانوية هما المستويان الوظيفيان للجهاز النفسي . وفي وسعنا تحديدهما جذرياً من ناحيتين :

أ - من الناحية الوضعية ، تختص العملية الأولية بحقل اللاوعي ، بينما تختص العملية الثانوية بحقل الوعي وما قبل الوعي .

ب - ومن الناحية الاقتصادية الديناميكية ، فإن الطاقة النفسية تجري في العملية الأولية بحرية ، وتعبّر دون عقبات من تصور إلى آخر بمقتضى آلية النقل والتكيف . وأما فيما يتعلق بالعملية الثانوية فإن الطاقة النفسية فيها مقيدة قبل أن يخضع جريانها للرقابة . وتكون التصورات فيها خاضعة لاحتلال الطاقة النفسية بشكل أكثر ثباتاً . وأما إشباع اللذة فيؤجل عما يسمح للتجارب الذهنية باختيار الطرق المتعددة لإشباع اللذة .

وقبل أن نتقدم في شرح العمليتين نفضل تقديم رسم نموذجي يوضح الحقول التي يعمل فيها الجهاز النفسي :



ففي حقل اللاوعي يتحكم مبدأ اللذة ، بينما يتحكم مبدأ الرقابة في حقل الوعي . إن حقل اللاوعي ميدان مفتوح لإرواء اللذة مما يسمح بوصفه عالم شياطين ، بينما يسيطر الأنا الأعلى على حقل الوعي بكل ما يمتلكه من رقابة وقمع وكبت مما يسمح بوصفه عالم شرطة . ولعل هذا الرسم التوضيحي يتيح للقارئ فرصة العودة إلى الهوامش السابقة لقراءتها في ضوءه من جديد .

إن التقابل بين العملية الأولية والعملية الثانوية يتوافق مع التقابل بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . إن الصيغة الوظيفية للعملية الأولية لا تتصف - كما يؤكد علم النفس التقليدي - بغياب المعنى ، وإنما بتزحلقه المستمر . والآلية الفاعلة هنا هي آلية النقل والتكيف . أما آلية النقل فهي تلك التي تسمح لتصور ما - يبدو بلا معنى - أن يأخذ كل القيمة النفسية ؛ كل المعنى ؛ كل الكثافة التي كانت تُعطى سابقاً لتصور آخر . وأما آلية التكيف فهي تلك التي تسمح لتصور واحد أن تلقي عنده وتتقاطع كل المعاني التي تحملها سلسلة تداعي الأفكار .

وبالمقابلة مع هذه الصيغة الوظيفية الذهنية ، تنهض الصيغة الأخرى التي تمثلها العملية الثانوية . وهذه الصيغة تستوعب وظائف وصفها علم النفس التقليدي ، كالتمثيل والتثبوت والانتباه ، والحكم ، والمحاكمة المنطقية ، والعمل المراقب . إن التفكير يعمل هنا انطلاقاً من منطق التماثل لا من منطق التباين كما هي الحال في العملية الأولية . فعلى التفكير هنا أن يهتم بطرق الربط بين التصورات دون أن يسمح لنفسه بالانخداع بكتائفتها . ومن هذا المنظور فإن العملية الثانوية تُحدث تعديلاً على العملية الأولية .

على أن الفرق بين العمليتين لا يتوقف عند حدود الصيغة الوظيفية في ما يتعلق بمستوى التصورات ، ولكنه يتعدى ذلك إلى مرحلتين من مراحل التباين في الجهاز العصبي وحتى في تطور الجسم الحي . هكذا يميز « فرويد » بين الوظيفة الأولية «La fonction primaire» والتي يعمل من خلالها الجسم الحي وجهازه العصبي خصوصاً على مبدأ « القوس الانعكاسي L'arc reflex » : تفريغ مباشر وكامل لكمية الإثارة ،

ففي الوقت الذي توجد فيه العملية الأولى في مستوى اللاوعي ، توجد العملية الثانية - في شطرها الأول - في مستوى يتركز بين الوعي واللاوعي ، وهو مستوى ما قبل الوعي .

إن العملية الأولى هي الميدان الذي يشتغل فيه التحليل النفسي ، وأما العملية الثانية فهي الميدان الذي يشتغل فيه المنهج الموضوعي . وعن مستوى « ما قبل الوعي » فإنه المستوى الذي يطالب التحليل الموضوعي بحقوقه فيه كأرضية للقاء والصراع والرموز . وهذا ما يذكرنا بصورة جبل الجليد الذي يعبر نصفه العائم عن نصفه الغريق .

وإذ نعود إلى مستوى اللاوعي نجد أن « فرويد » لم يلاحظ أي وجود فيه للزمان والمكان . وهذا ما يستبعد أية إمكانية لدراسة « الدافع الغريزي الأولي » « La pulsion primaire »⁽¹⁾ في ضوء المنهج الموضوعي . وذلك لأن أصول القراءة الموضوعية تنبع من

= و الوظيفة الثانية La fonction secondaire ، والتي هي ارتداداً للآثار الخارجية ، وفعلٌ خصوصيٌ قادرٌ بمفرده على أن يضع حداً للتوتر الداخلي من جهة أخرى . فهذا الفعل يفترض نوعاً من تخزين الطاقة . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p. 341...343.

«Le rêve et son interprétation» ibid, p.p. 96... 118

«l'interprétation des rêves» ibid, p.p. 500.. 517

(1) الدافع الأولي عملية ديناميكية تتمثل في أن دافعاً (كشحنة طاقة أو عامل حركي) يشد الجسم الحيّ باتجاه هدف ما . وبالعودة إلى « فرويد » فإن الدافع يصدر عن إثارة جسمية أو حالة من التوتر ، ويهدف إلى إزالة هذه الحالة التي تهيمن على مصدر الدافع .

ويمكن للدافع أن يحقق هدفه إما في موضوعه «son objet» أو عن طريق هذا الموضوع . فإلى جانب الإثارة الخارجية التي يستطيع المرء أن يهرب منها أو يحصّن نفسه إزاءها ، توجد المصادر الداخلية التي تعمل بشكلٍ ثابتٍ دفقاً من الإثارات التي لا يستطيع الجسم الحيّ أن يهرب منها ، وتشكل المجال الوظيفي للجهاز النفسي .

ولقد تمكن « فرويد » من خلال دراساته للشذوذ وأشكال الممارسات الجنسية الطفولية من تحطيم الفهم الشعبي للدافع الجنسي ؛ هذا الفهم الذي يقيد الدافع بهدف وموضوع خاص ، ويحدده إثارة وظيفياً بالجهاز التناسلي . فلقد أثبت « فرويد » أن موضوع الدافع متنوعٌ جداً ، ولا يأخذ شكله النهائي إلا من خلال التعاقب التاريخي للمرء . كما أثبت أن هدف الدافع الغريزي ليس واحداً بل متعدد ومتنوع ، وأن الجهاز التناسلي ليس إلا محوراً من المحاور الإثارية الكثيرة في الجسد . وكان العنصر الأخير الذي أضافه « فرويد » إلى مفهوم « الدافع » هو « La poussée » الذي يحدده كعامل كمي اقتصادي ، كمتطلبات عمل مفروضة على الجهاز النفسي . وبهذا تصبح العناصر التي يتكون منها الدافع « هدفاً but » و « موضوعاً objet » و « مصدراً Source » و « دفقاً poussée » .

ولكن ، كيف نحدد هذه القوة التي تهاجم الجسم الحي من داخله وتدفعه إلى إنجاز بعض الأعمال التي من شأنها أن تخرض على تفريغ شحنة إثارة ؟ هل هي قوة جسمية أم طاقة نفسية ؟ إن « فرويد » يقدم لهذا السؤال الذي يطرحه بنفسه إجابات متنوعة يملأها تحديد الدافع بحد ذاته كمفهوم يقع على الحد الفاصل بين الجسدي =

مقولاتي الزمان والمكان . وإذا لم يكن من زمانٍ ولا مكانٍ في اللاوعي ، فإنه ما من إمكانيةٍ للدراسة الموضوعية . ولكن بعض المحللين النفسيين المعاصرين يفسحون هامشاً لتصنيفٍ مقولاتي نابعٍ من الدافع الغريزي . وعلى هذا لم نعد واثقين من أن الدافع الأولي مفهومٌ مجردٌ عن الزمان والمكان . والدراسة التي قدمتها «Mélanie Klein» حول علاقة الطفل الرضيع بأمه ، يمكن أن تكون لنا عوناً في هذا المجال . فلقد أثبتت هذه الدراسة وجود انقسامٍ أولي بين المحتوى «Le contenu» والمحتوي «Le contenant» في نفس الوقت الذي يتحدد فيه موضوع الرغبة عند الطفل كثنائي الأم مثلاً . وموضوع الرغبة هذا ينقسم بدوره إلى جيدٍ أو رديٍّ وذلك حسب موقف الطفل منه . وهذه العملية ترافقها عمليات «إسقاط» «projection» أو «استيعاب» «introjection» حسب تطور الطفل إيجاباً أو سلباً . وكل هذه الأمور تتركز في مكانٍ غريزيٍّ أوليٍّ يشكل المجموعة الغريزية الأولى⁽¹⁾ .

وهذا يعني أن جسم الطفل وجسم الأم يشكلان ما يُعرف في القراءة الموضوعية باسم «المشهد Le paysage» . فكما أن القراءة الموضوعية تدرس المشهد في العمل الأدبي كمظهر من مظاهر الوعي الإبداعي انطلاقاً من التصنيف المقولاتي ، كذلك يمكن لهذه القراءة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية لأن اللاوعي يخضع أيضاً للتصنيف المقولاتي . فالغريزة - ومن موقع اللاوعي الذي تنتمي إليه - يمكن أن تزودنا بمعداتٍ كثيرةٍ لا تفصل - فيما يبدو - عما سيكون له من فاعليةٍ في الإبداع الواعي كالمشهد الأدبي على سبيل المثال .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن ثنائيات «المحتوى والمحتوي» ، و«الجيد والردّي» ، ليست الثنائيات الوحيدة التي تنتمي إلى المرحلة الغريزية ؛ مرحلة اللاوعي . فهناك

= والنفس . فالدافع يرتبط عند «فرويد» بمفهوم «الندوب» أو «الممثل» «Le représentant» الذي يوفده الجسدي إلى النفس . ولا بدّ من التأكيد على أن نظرية الدوافع عند «فرويد» تبقى نظرية ثنائية . والثنائية الأولى هي تلك التي تتقابل فيها الدوافع الجنسية ودوافع «الأنثى» . وتشير هذه الدوافع الأخيرة إلى الوظائف الكبرى التي لا بدّ منها لكي يحافظ الإنسان على نفسه . ونموذجها المعبر هو الجوع والوظيفة الغذائية . ومن الثنائيات أيضاً تلك التي تتقابل فيها دوافع الحياة ودوافع الموت . ومن أنواع الدوافع التي تحتل مكاناً واسعاً عند «فرويد» «الدافع العدواني La pulsion d'agression» و«دافع التدمير Pulsion de destruction» ، «دوافع الاستحواذ Pulsion d'emprise» ، «دوافع المحافظة الذاتية Pulsion d'auto-conservation» ، و«دافع الموت» و«دافع الحياة» و«الدافع الجنسي» . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 359 ... 385.

(1) المحاضرة النظرية .

ثنائية « الربط والحل Liaison et déliaison » والتي يرتبط طرفاها بمفهوم الحياة الذي يشمل غريزة الحياة وغريزة الموت . وكل هذه الثنائيات يمكن أن تفضي إلى « تحضيرات ثانوية élaborations secondaires »⁽¹⁾ ؛ أي إلى مظاهر تنتمي إلى مرحلة الوعي أو ما قبل الوعي فتأخذ بذلك شكل المشهد كما عرفناه في القراءة الموضوعية .

هذه هي بعض جوانب العلاقة بين المنهج النفسي والمنهج الموضوعي . و« ريشار » إذ يقوم بعرض هذه الجوانب إنما يؤكد على أن ما يدلي به لا يشكل نظيراً نهائياً . ولكن الجانب العملي يُثبت له أن الأعمال الأدبية الكبرى هي تلك التي يكون للرغبة Le désir فيها نصيبٌ من التصنيف الموضوعي . وعلى الرغم من أن الرغبة تبقى من ممتلكات الكبت والمحظور والمجهول ؛ أعني من ممتلكات التحليل النفسي ، فإنه يمكن لهذه الممتلكات أن تصنف في موضوعات ؛ أي أن تنتمي - جزئياً - إلى عالم المنهج الموضوعي وأن تنكشف عليه ولو من بعيد . هذا ما يتبناه « ريشار » وهذا ما يتبينه في أعمال « بروست » حيث الرغبة مقروءة بوضوح .

هكذا يبدو ممكناً لـ « ريشار » - انطلاقاً من قراءة موضوعية للرغبة - أن يغوص في اتجاه قراءة للرغبة المكبوتة ؛ الرغبة غير المعلنة ، مما يضعنا مرة أخرى أمام صورة جبل الجليد .

(1) لتوضيح التحضيرات الثانوية لا بد من توضيح التحضيرات الأولية أو ما يسميه « فرويد » بالتحضيرات النفسية والتي تدل على العمل الذي يقوم به الجهاز النفسي ليتمكن من السيطرة على الإثارات التي تصله والتي قد يؤدي تراكمها إلى حالة مرضية . ويكمن هذا العمل في استيعاب الإثارات داخل الحياة النفسية وإقامة مجموعة من روابط التداعي بينها .

ويمكننا أن نفهم التحضيرات النفسية إذا عدنا إلى مفهوم « الجهاز النفسي » الذي يقوم بنقل وتحويل الطاقة التي يتلقاها . والتحضيرات النفسية في معناها العام يمكن أن تشير إلى مجموع العمليات التي يقوم بها الجهاز النفسي . ولكن « فرويد » يعطيها معنى خاصاً وهو تحويل كمية الطاقة مما يسمح بالسيطرة عليها من خلال تصرفها أو تقييدها . إن غياب التحضيرات النفسية أو نقصانها هو الذي يؤدي بما يخلقه من ركود غريزي إلى « العصاب la névrose » و« الذهان la psychose » .

وأما التحضيرات الثانوية فهي مجموعة الأعمال التي تؤدي إلى تعديل الحلم بهدف عرضه على شكل سيناريو مفهوم ومنطقي نسبياً . ومن هذه الأعمال تخليص الحلم مما يلحق به من مظاهر العيشية واللاإنسان . ومنها ترميم الفجوات التي تعتري الحلم ، وتعديل عناصره جزئياً أو كلياً من خلال القيام بعمليات فرز وربط . وأخيراً فإن من هذه الأعمال محاولة خلق شيء شبيه بحلم اليقظة . وفي وسعنا أن نلاحظ أن عمل التحضيرات الثانوية يبقى معاصراً لكل لحظة من لحظات الحلم . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 130...132.

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 416... 432

«Introduction à la psychanalyse», ibid, p.p. 155... 168

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 74... 83

بين « الموضوعية » و « الموضوعية البنيوية »

تبدأ الموضوعية البنيوية « من الفصل بين المعجمي والأدبي . وهذا ما تنبّه إليه البروفسور « غريماس A.Greimas » لدى مناقشته لرسالتنا حين أطلق على « موضوعيتنا » اسم « الموضوعية المعجمية » في حين أطلق على « موضوعية » « ريشار » اسم « الموضوعية الأدبية »⁽¹⁾ .

والفرق بين المنهجين هنا فرق في نقطة البدء . ففي حين ينطلق تعريفنا للموضوع من قاعدته اللغوية ، يأخذ التعريف عند « ريشار » منحى آخر . وعلى الرغم من أن « ريشار » يقدم تعريفات كثيرة للموضوع ، فإننا لا نعثر في أي منها على أي تلميح إلى القاعدة اللغوية . صحيح أن التواتر اللفظي يلعب دوراً مهماً في تعيين الموضوعات التي يدرسها « ريشار » ولكنه لا يقدم لنا - على امتداد دراساته النقدية - أية إحصائية في هذا الخصوص . فالتواتر يلعب دوراً ، ولكنه لا يلعب الدور القاعدي . هذا إلى أنه يبدو لنا أن التواتر عند « ريشار » مجرد انطباع تمنحه إياه القراءة الأولى للعمل الأدبي . وهذا ما يفسر ابتعاد « ريشار » عن استخدام كلمة « الإحصاء La statistique » التي لا ترد إلا مرة واحدة على امتداد أعماله⁽²⁾ . ويستخدم بدلاً منها كلمة « العدّ recensement » و« ريشار » يدرك جيداً ما تلزمه به كلمة « الإحصاء » من متطلبات قاسية . فلا إحصاء علم قائم بذاته يتطلب ممن يريد تطبيقه على علوم اللغة والأدب أن يكون ملماً بالرياضيات والنسبية على وجه الخصوص .

وأما كلمة « العد » فهي لا تلزم بشيء . وحسبها أنها تعطي انطباعات أولياً بأهمية الموضوعات الكثيرة الورد في العمل الأدبي .

وعلى الرغم من أننا - في « موضوعيتنا البنيوية » - لا ندعي تطبيق علم الإحصاء على اللغة ، فلقد كان « العدّ » جرداً شاملاً لكل مفردات الشعر السياي أتاح لنا إمكانية المقارنة بين العناصر المتواترة والعناصر القليلة التواتر . ولقد قدمنا نماذج من هذه الإحصائيات وإن فاتنا - في حينه - أن نجري عملية التناسب بينها . إن تعريف الموضوع استناداً إلى قاعدته اللفظية يُخرج الناقد من الحرج الذي يقع فيه عندما تنسحب هذه لقاعدة⁽³⁾ . وهذه هي النقطة الأولى التي تميز منهجنا من منهج « ريشار » . و« ريشار » في تعريفه للموضوع بأنه « مبدأ تنظيمي محسوس »⁽⁴⁾ لا يقدم تحديداً دقيقاً ، لأن أي

(1) « الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - 1983 - ص 15 .
(2) « L'univers imaginaire de Mallarmé », J.P. Richard, ibid, p. 25

(3) « الموضوعية البنيوية » ، ص 338 .

(4) ص 38 هنا .

شيء يمكن أن يكون مبدأ تنظيمياً محسوساً فـ«العقد النفسية» يمكنها أن تكون كذلك ، و«العناصر الأربعة» التي حدّثنا عنها «باشلار» يمكن أن تكون كذلك ، ولا شيء يحول دون أن تكون الصورة أو الاستعارة أو البنية مبدأ تنظيمياً محسوساً . وأما عندما نقول «إن العائلة اللغوية هي حدّ الموضوع» ، فإننا نكون قد قدمنا تعريفاً ملموساً للموضوع .

- وأما النقطة الثانية فهي أنه انطلاقاً من حساب التواتر اللفظي ، استطعنا أن نحدد الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي . وهذا ما نفتقده «موضوعية» «ريشار» . فالموضوع الرئيسي في منهجنا هو الموضوع الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية - من الناحية العددية - على مفردات العائلات اللغوية الأخرى . وهذا يعني أنه ما من دور مطلقاً للانطباع الشخصي في تحديد الموضوع الرئيسي ، بينما يمكن للانطباع الشخصي أن يلعب الدور الكبير في «موضوعية» «ريشار» . ولقد أشرنا - في حينه - إلى أن طبيعة اللغة العربية هي التي يمكن أن تكون قد ساعدتنا على الوصول إلى هذه الحقيقة .

وأما النقطة الثالثة فهي أنه في الوقت الذي ندخل فيه إلى القراءة الموضوعية من مدخل حرّ ، لا نستطيع الدخول إلى القراءة «الموضوعية البنيوية» إلا من مدخل إجباري . فنقطة الدخول في منهجنا هي الموضوع الرئيسي المحدّد سلفاً بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً . ولكنها عند «ريشار» حرة لأنها غير محدّدة . يقول «ريشار» :

«وفي الخلاصة ، فإنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول . فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخل حرّ مما يضيف عليها شيئاً من السحر . وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما ، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابته هو ، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس»⁽¹⁾ .

فالنقاد الموضوعي يستطيع اقتحام الكون الإبداعي بدءاً من أية نافذة مهما تكن ضيقة . وغياب مفهوم العائلة اللغوية المسيطرة «هو الذي يمنح الناقد هذه الحرية» . ولست أرى في هذه الحرية ميزة إيجابية ، ولكنني أرى فيها نوعاً من فقدان الضوابط ؛ نوعاً من الانفلات الذي يسميه «ريشار» سحراً في الوقت الذي أعتقد فيه شخصياً أن مثل هذا السحر قد فقد حظوته في عصر الأسنات .

- ويتّبع عن ذلك - كنقطة رابعة - أن شبكة العلاقات الموضوعية في منهجنا شبكة

(1) المحاضرة النظرية .

مستقرة ثابتة ونهائية ، بينما هي في منهج « ريشار » متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الكون الإبداعي . إن شبكة العلاقات في « الموضوعية البنوية » تأخذ شكلاً معيناً ، بينما هي في « الموضوعية » يمكن أن تأخذ أي شكل . فالتزحلق في الموضوعية يمكن أن يكون من أي موضوع إلى أي موضوع .

وبذا فإن « موضوعية » « ريشار » يمكن أن تقود إلى خطر الانتقائية حيث الناقد مهدد بانتقاء موضوعاته أكثر مما تفرض هذه الموضوعات نفسها عليه . وهذا ما يمكن أن يؤدي إلى اختلاق بنية العمل الإبداعي المدروس بدلاً من اكتشافها⁽¹⁾ . وسنعود إلى ذلك في حينه .

- وأما النقطة الخامسة فهي أنه في الوقت الذي يقوم فيه منهج « ريشار » على أساس تصنيف عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها ، يقوم منهجنا على أساس تصنيفها من أجل توليدها من بعضها .

إن التصنيف في « الموضوعية » تصنيف الربط ، بينما هو في « الموضوعية البنوية » تصنيف التوليد . والتوليد أقوى أنواع الربط .

- وأما النقطة السادسة التي تميز منهجنا من المنهج الموضوعي ، فهي أن « الفعل المحرك » حاضر في الأول بينما هو غائب في الثاني . والفعل المحرك « Le verbe moteur » من أهم الإنجازات التي حققها منهجنا إن لم يكن أهمها على الإطلاق . ولقد عرفنا « الفعل المحرك » آنثد بأنه « الديناميكية التي تحرك علاقة الشاعر بموضوعه الشعري »⁽²⁾ . إنه الآلية التي تدفع عملية الإبداع في المبدع . وهذه الآلية قانون يختص به كل إبداع ، ويفرد به كل مبدع بين زملائه المبدعين .

- وهذا ما ينقلنا إلى النقطة السابعة ، والتي تبدو لنا على غاية الأهمية لأنها تمس مباشرة علاقة النقد الموضوعي بخصوصية الأدب . فالتنقد الموضوعي بكافة اتجاهاته ومدارسه متهم بتقليص خصوصية الأدب لأنه « حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب »⁽³⁾ . وهنا لا بد من الإشارة إلى تميز منهجنا - نسبياً - من بقية المناهج الموضوعية . فلقد كان هاجسنا في « موضوعيتنا البنوية » أن نصل إلى ثوابت شكلية ، بحيث ننقل من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة⁽⁴⁾ . ولقد توصلنا في ذلك إلى

(1) «figure I», ibid, 1966, p. 155

(2) الموضوعية البنوية ، ص 331 .

(3) «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», éd. Seuil, p. 284-285

(4) يعرف « كلود ليفي شتروس » المنهج البنوي بأنه « تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة » ، بينما يختلط

أمرين مهمين وهما « الفعل المحرك » و« القاعدة اللغوية » التي يستند إليها الموضوع .
ومن هنا لم نكتف بأن نسمي منهجنا بـ « الموضوعية » ، وإنما أضفنا كلمة أخرى وهي
« البنيوية » .

لقد حاول منهجنا أن يحقق المصالحة بين البنية والتاريخ ؛ بين التزامن هاتين
« diachromie » و« التزامن » « La synchronie » ؛ بين الوصف والتطور .

ولا أدل على ذلك من « الفعل المحرك » . و« الفعل المحرك » قانونٌ يرسم
تطوراً . وقد يبدو في هذا التعبير جمعٌ بين متناقضين . إذ يتصف القانون بالثبات ، بينما
يتصف التطور بالحركة . ولكن المصالحة بين التزامن والتزامن إنما تأتي من الثبات في
الحركة . وعلى سبيل المثال ، فإن السياب لو عاش زيادة على ما عاش عشرات السنين ،
ولو أنتج زيادة على ما أنتج عشرات القصائد والدواوين ، لما تغير - في رأينا - القانون
الأساسي الذي يحكم شعره ، والذي سميناه « الفعل المحرك » .

هذه هي الخطوط العريضة التي تفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج « الموضوعية
البنيوية » . ولكن نقدنا للمنهج الموضوعي بالمقارنة مع « الموضوعية البنيوية » لا يقف
عند حدود الاقتران بين المنهجين ، ولكنه يتعدى ذلك إلى رسم نقاط الالتقاء . فنقد
الشيء يعني تمييزه⁽¹⁾ . وتمييزه يعني وضعه إلى جانب غيره من أجل التقاط وجوه التشابه
والاختلاف .

- وأول وجوه التشابه هو الاشتراك في التسمية . فـ « الموضوع » هو الحد المشترك
بين العنوانين ؛ إنه النقطة المركزية التي تدور حولها بقية المفاهيم في كلا المنهجين . ولا
يجوز للاشتراك في الاسم أن ينسينا الافتراق في الغاية . فبينما يدرس « ريشار » الموضوع
من أجل بلوغ الجانب الحسي في العمل الإبداعي ، ندرسه نحن من أجل الوصول إلى
البنية الموضوعية للعمل الإبداعي . ولا عجب ، في ذلك ، فالخلفية الفلسفية التي يستند
إليها النقد الريشاري غير الخلفية الفلسفية التي يستند إليها منهجنا النقدي . إن
« ريشار » يستند إلى « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » و« فرويد » في الوقت الذي
كانت فيه البنيوية ممثلة بـ « كلود ليفي شتروس » والشكلانية ممثلة بـ « فالديمر پروب » .

= الأمر عند بعض نقاد الأدب ممن يدعون البنيوية ، فإذا بهم يحشون « عن المضامين المتكررة وراء الأشكال
المتغيرة » وسنعود إلى ذلك .

« Anthropologie structurale », C.L. Strauss, éd. Plon, Paris 1973, tome II, p. 323.

(1) لسان العرب - دار صادر ودار بيروت - بيروت 1968 . انظر مادة « نقد » في الصفحة (425) من المجلد
الثالث .

هاجسنا وراء كل لحظة من لحظات الكتابة النقدية .

- وثاني وجوه التشابه بين المنهجين هو التشابه الشديد بين الخطوات المنهجية . ولكن التشابه لا ينفي التمييز أيضاً . فكل المنهجين يبدأ بحصر العناصر التي تتكرر بحظوة في نسيج العمل الأدبي . ولكننا ناقشنا آنفاً ماذا يعني « حصر العناصر » عند « ريشار » وماذا يعنيه عندنا⁽¹⁾ .

وكل المنهجين يخصص الخطوة الثانية لتحليل العناصر التي تم حصرها . ومبدأ التحليل في كليهما واحد يقوم على أساس الاهتمام بالمعنى السياقي وتجنب التزيد في التحليل أو النزعة الإسقاطية ، وعدم تقويل النص ما لم يقله . وعلى الرغم من الاتفاق على هذه الخطوة فإن كل نافذ يستقل عن غيره بما يملك من ثقافة وعمق وإطلاع .

وأما الخطوة الثالثة التي يتفق عليها المنهجان فهي جمع النتائج التي تم تحليلها ، وبناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس⁽²⁾ .

- وللمنهجين أهمية تربوية على المستوى العملي ، حيث يسمح غط القراءة في كليهما بالعمل الفردي والعمل الجماعي ضمن فريق عمل كبير .

- كما يتيح كلا المنهجين تطبيقات متنوعة على الأعمال الإبداعية . ففي وسع الناقد في كليهما أن يقرأ الأعمال الأدبية الكاملة عند أديب ما ، كما في وسعه أن يقرأ موضوعاً واحداً أو مقولة واحدة . وفي وسعه أن يختار قطعة صغيرة أو كبيرة من عمل أدبي . وهذا ما يرسم آفاقاً واسعة يفتح عليها المنهجان .

بين « الموضوعية » و « البنيوية »

وأعتقد أنه قد آن الأوان لوضع المنهج الموضوعي مقابل المنهج البنيوي لكي نرى كيف يمكن تمييزه منه . فلا شك أننا نلاحظ إصراراً عند بعض النقاد على الانتساب بغير حق إلى البنيوية . فما هو موقع النقاد الموضوعيين ؟ وكيف يمكن حسم هذه المشكلة ؟

يعلمنا « ليفي شتروس » « أن المنهج البنيوي يقوم على تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة »⁽³⁾ . وأنه - على النقيض من ذلك - فإن التحليل البنيوي الذي

(1) عد إلى النقطة الأولى من نقاط التمايز بين المنهجين . ص 158 هنا .

(2) لمعرفة التمايز بين المنهجين في هذا الأمر عد إلى النقطة الرابعة في الصفحة 159 هنا .

(3) « Anthropologie structurale », Claude Lévi-Strauss- éd. plon, Paris, 1973, 2ème tome , p. 323.

يدّعيه -بلا حتى- بعض نقاد الأدب ومؤرخيه ، يقوم على البحث « عن المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة »⁽¹⁾ . وهكذا يظهر على الفور سوء تفاهم مزدوج على حدّ تعبير « شتروس » . فأما الشق الأول لسوء التفاهم هذا ، فإنه يخص العلاقة بين مفاهيم تمايزة كمفهوم التكرار ومفهوم الثبات . وأما الشق الثاني فإنه يتمثل في أن المفهوم الأول نابل للعرضي ، بينما ينتمي الثاني إلى حقل الضرورة .

ويعلمنا « ليثي شتروس » أيضاً أن الفرضيات البنيوية « قابلة للتحقيق من خارجها »⁽²⁾ . وهذا ما يسمح بإمكانية البرهنة عليها . ففي مجال علم اللغة والأنثروبولوجيا مثلاً نستطيع أن نواجه هذه الفرضيات بنظمٍ مستقلةٍ ومحددةٍ يتمتع كل منها بنصيبٍ من الموضوعية «Objectivité» .

« وأما في ما يتعلق بالنقد الأدبي الذي يدعي البنيوية ، فإن أهم ما يؤخذ عليه ، أنه ينقلب غالباً إلى لعبة مرايا يستحيل معها التمييز بين العمل المنقود وصداه الرمزي في وعي الناقد . فالعمل المنقود وفكر الناقد ينعكس أحدهما في الآخر مما يسلبنا أية إمكانية للفصل بين ما يتلقاه الواحد من الآخر ، وما يضعه في الآخر . وهكذا ينحصر المرء في نسبية متبادلة . وهذه النسبية - وإن كان لها سحرها الخاص على المستوى الذاتي - إلا أننا لا نرى إلى أية حقيقة خارجية يمكن أن تعيد »⁽³⁾ .

ويختصر شتروس رأيه في هذا النمط من النقد الذي يدعي البنيوية بقوله : « وإذا شئت ، فإن هذا التهويم والتعزيم نقدٌ بنيويٌّ لأنه يستخدم التحليل التركيبي «Analyse Combinatoire» في إشادة بنيانه . ولكنه في ما يقوم به لا يقدم إلا المادة الخام للتحليل البنيوي »⁽⁴⁾ . فأين المنهج الموضوعي من كل ذلك ؟

لقد وجدنا سابقاً أن من المفاهيم المؤسسة للمنهج الموضوعي مفهوم البنية . فما هي العلاقة بين البنية والموضوع ؟ أولنقل : كيف يمكن الحديث عن بنيةٍ في الموضوع ؟

لعلنا نعرف مسبقاً أن اللغة ذات طبيعة بنائية «Structurale» . فهي نظام «Système» أو مجموعة من الأنظمة المحكمة التي تتكامل مع بعضها في نظامٍ كلي . فمن النظام الصوتي إلى النظام الصرفي إلى النظام النحوي . . تشكل اللغة وتعرض نفسها كتريةٍ خصبةٍ لفاعلية المنهج البنيوي . وهذا ما يفسر النجاح الباهر للبنيوية في ميدان علم اللغة على وجه الخصوص⁽⁵⁾ .

(1) ibid.

(2) ibid.

(3) ibid, p. 324.

(4) ibid.

(5) وذلك دون أن ننسى نجاحها الباهر في ميدان « الأنثروبولوجيا » .

ولكننا عندما نتقل من المستوى الشكلي في اللغة - وهو المستوى الذي تعرض فيه اللغة نفسها كنظامٍ دقيقٍ - إلى مستوى المضمون أو المحتوى الفكري - وهو المستوى الذي تشترك فيه لغة الإبداع وغير الإبداع - فإن التطبيقات البنيوية تصطدم بأسئلة كبيرة تمس شرعية الانتهاء إليها من أساسها .

- ومن ذلك ما يقوله الناقد «تودوروف» «T.Todorov» من أنه :

« لا يمكن الحديث عن الموضوعات أو الأفكار في الأدب دون التقليل من خصوصيته⁽¹⁾ . فالموضوعات أو الأفكار قاسمٌ مشتركٌ بين الأدب والصحافة والسياسة وعلم الاجتماع ... الخ . ومن هنا ، فإن النقد الموضوعي ؛ نقد الموضوعات في الأدب لا يمكن أن يفضي إلى اكتشاف خصوصيته . فالموضوعات ليست من خصوصيات الإبداع الأدبي . ولكن «تودوروف» يقرّ :

« بآن رفض الاعتراف بوجود عناصر موضوعية «éléments thématiques» لا يحل المشكلة . وعلى هذا ، فإنه ينبغي التوصل إلى كشف التشابه بين الأدب ونظم الدلالات الأخرى ، في نفس الوقت الذي تنكشف فيه أصالته الخاصة . وهذا عمل ينتظر الإنجاز »⁽²⁾ .

- ومن ذلك ما يقوله الناقد «جيرار جينيت» «G.Genette» من أن البنيوية « تدرس نظم العلاقات الضمنية . وهي نظم تُستشف أكثر مما تلمح ، وبينها التحليل بقدر ما يكتشفها . ولكن الخطر الذي قد يقع فيه الناقد يكمن في اختلاق هذه النظم معتقداً أنه يكتشفها »⁽³⁾ .

فالبنيوية تدرس نظم العلاقات الضمنية من أجل اكتشافها . والخطر الذي يواجه الناقد الموضوعي يكمن في وهم الاكتشاف . وهذا ما يعيدنا إلى لعبة المرايا ، التي حدّثنا عنها للتو « ليشي ستروس » .

- ومن ذلك أيضاً أنه إذا كانت البنيوية « تدرس نظم العلاقات الضمنية » ، وإذا كانت هذه النظم موجودةً حيثما كان ، فإن ذلك يعني إمكانية قراءة الموضوعات في الأعمال الإبداعية قراءةً بنيوية . ولكن المسألة التي نطرحها هنا لا تتعلق بشرعية المنهج بوي ، وإنما بأهمية نتائجه . فإذا كان كل شيءٍ يحتوي على نظامٍ علاقاتٍ ضمني ، فإن

(1) «Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage», O. Ducrot et T. Todorov, éd. seuil, 1972, p. 284.

(2) ibid, p.p. 284- 285.

(3) «Figure I», ibid, p. 155.

النظام يمكن أن يكون أكثر متانة في شيء منه في شيء آخر . وهذا يعني أن فهم العمل الأدبي لا يكون بالضرورة من خلال اكتشاف بنيته ، وإنما يمكن أن يكون من خلال دراسة عناصر أخرى فيه غير عنصر البنية . فالمهم في الأمر ليس اكتشاف البنية بحد ذاته وإنما ما يقدمه اكتشافها من فهم للعمل الأدبي المدروس .

- ولكن من النقد مَنْ توسّعوا في فهم البنيوية ، فاعتبروا بنويًا كل نقد ينظر إلى العمل الأدبي بعيداً عن مصادره أو بواعثه . فالعمل الأدبي يُعدّ - من وجهة النظر هذه - كياناً مستقلاً قائماً بذاته غير مرتبط بظروف إنتاجه من اجتماعية واقتصادية وسياسية . . . الخ . وهذا ما يسمى بالقراءة « المحالّة » للنص . ولا يأتي تدخل البنيوية هنا إلا لمنح الدراسة « المحالّة » نوعاً « من العقلانية في الفهم بدلاً من العقلانية في التفسير »⁽¹⁾ ، على حدّ تعبير الناقد « جينته » . وهذا يمكن النظر إلى النقد الموضوعي على أنه يتجه عفوياً إلى أن يكون نقداً بنويًا . فهذا النقد نقدٌ « مُحالٌ » يقضي إلى شبكة علاقاتٍ تلتقي عندها موضوعات العمل الأدبي :

« وهذه الموضوعات تكتسب معناها الكامل من خلال موقعها ووظيفتها داخل النظام الكلي للعمل الأدبي المدروس »⁽²⁾ .

ومن هذه الزاوية فإنه يمكن أن نعدّ البنيوية بالنسبة لكل نقدٍ « مُحالٌ » :

« ملاذاً بقي من خطر التفتت الذي يهدد التحليل الموضوعي »⁽³⁾ .

- ولكن المسألة أكبر من ذلك . فنحن لسنا بإزاء موقفٍ واحدٍ من النقدِ « المحال » ، وإنما بإزاء موقفين . فأما الأول فهو الذي ينظر إلى العمل الأدبي كـ « ذاتٍ sujet » ، وأما الثاني فهو الذي ينظر إليه كـ « موضوعٍ objet » .

فالناقد الذي يتبنّى الموقف الأول إنما يسعى إلى تقمّص شخصية المبدع من أجل بلوغ العمل الإبداعي . إن الناقد قد يحيا من جديد حياة المنقود مستعيداً بذلك لحظات الإحساس والخيال والتفكير عنده لكي يتوصل إلى معرفة صميمية بإبداعه .

وخير مَنْ يمثّل هذا الاتجاه هو الناقد المعروف « جورج بوليه » الذي يرى « أن هدف النقد هو الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود . وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا إذا حلّ التفكير الناقد محلّ الفكر المنقود »⁽⁴⁾ .

(1) Ibid, p. 157.

(2) Ibid.

(3) Ibid, p. 158.

(4) « Les chemins actuels de la critique », ibid, p. 9.

ويسمى « بولييه » هذا النوع من النقد بالنقد « التطابقي » الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود : فلا وجود في رأي « بولييه » لنقد حقيقي « دون التطابق ما بين وعيين »⁽¹⁾ .

- ويرى الناقد « جيرار جينيت » أن هذا الموقف يتعارض تعارضاً حاداً مع الموقف البنيوي :

« فلا الوعي الإبداعي ولا الوعي النقدي يمكن أن يعيش البنى . إن البنى لا تعيش ، ولكنها توجد في قلب العمل الأدبي ؛ إنها هيكله الخفي الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق التحليل والإبدال Commutation »⁽²⁾ .

وأما الموقف الثاني من « المحالة » فهو الموقف الذي يفصل فيه الناقد عن العمل المنقود لكي يتمكن من رؤيته بوضوح . وهذا ما يضع البنيوية مقابل كافة أشكال النقد الموضوعي بما فيها النقد الريشاري .

- وأما المسألة الأخيرة فإنها تبدأ من معرفتنا بأن البنيوية تحافي كل ألوان الاختزال التفسيري أو النفسي لأنها تعيد العمل الإبداعي إلى خارجه . وهنا نجد أنفسنا أمام نقطة جديدة من نقاط الافتراق بين المنهج البنيوي والمنهج الموضوعي . فمما تثيره هذه المسألة أن النقد الموضوعي يخصص جهوده - وهو يستلهم التحليل النفسي - للبحث عن نفسية المبدع بينما يقصّر كثيراً في تحليل نفسية القارئ والجمهور .

وهذا ما يضع النقد الموضوعي أمام إحدى الصعوبات الكبرى وهي « صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه ونصيب العصر الذي يحتويه »⁽³⁾ . فلقد جرت العادة مثلاً أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعاً معيناً أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي أو . . الخ . ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل بحق إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه ، والعصر الذي يحتويها . فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلاً على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي نفس الموضوعات عند شاعر آخر ؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات المهمة في الشعر مثلاً ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة ؟ وإذا فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب

(1) Ibid.

(2) «Figure I», ibid, p. 158.

(3) «Figure I», ibid, p. 162.

الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها ؟ وهذا ما يفضي إلى خلاصة مهمة جداً وهي أن ما يمكن أن يُعاب عليه النقد الموضوعي ليس في أنه نقدٌ نفسيٌ وحسب ، ولكن ، في أنه نقدٌ نفسيٌ فردي . فهو يهتم بنفسية المبدع دون أن يعير أيَّ اهتمامٍ للوسط المتلقي من قارئٍ وعصرٍ وجمهور .

الخاتمة

بعد هذا السفر المضي ، نلقي رحالنا لكي نهدأ قليلاً عند نظرة إلى الوراء ، نستشف غيرها آفاق الرحلة الطويلة وما آلت إليه . فلماذا الخاتمة ، إن لم تكن كشفاً خاطئاً لما قدّمه الدارس من حساب ؟

وإنه ليليدوني أن خير ما أحتتم به دراستي هو التأمل في صورة النحلة والرحيق . فلقد كان « ريشار » وهو يتنقل بين الفلسفات ومناهج البحث في اللغة والأدب أشبه ما يكون بالنحلة التي ترشف من كل زهرة بعضاً من الرحيق ، ثم تعود إلى خليتها لتصنع قرص الشهد الذي لا يطالبنا بأكثر من الاعتراف بخيراته .

ولئن دل هذا على شيء ، فإنه يدل على تكاملية الفكر المعاصر حيث يصب كل إبداع في خدمة كل إبداع . فمن الفلسفة إلى النقد إلى العلوم . . . ومن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . . . هكذا يبني العالم الحديث حضارته .

ولقد كانت التجربة النقدية عند « ريشار » تتطور بتطور نمطه لألوان الفلسفات والمناهج الحديثة . فالتقد هنا يكمل الفلسفة ويواكبها . وهذه هي إحدى الدروس التي ينبغي أن نستفيد منها في نقدنا العربي المعاصر . فكل نقد لا يستند إلى جدار الفلسفة المتين ، هو نقد يهتز لأول هبة ريح .

* - هكذا بدأنا دراستنا بتحديد مصادر النقد الريشاري ، وحاولنا عرضها بشكل مبسط قدر الإمكان ودون أن يسيء ذلك إلى عمق المفاهيم الفلسفية . ولقد كان « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » موضوع الأهمية الكبرى في مقدمة البحث ، دون أن تغفل التيار النقدي الذي حمل معه « ريشار » إلى قمة النقد الموضوعي في فرنسا .

وعلى الرغم من أن « التحليل النفسي الفرويدي » يشكل أحد المصادر الأساسية للنقد الريشاري ، فلقد قررنا تأجيل الخوض فيه إلى الفصل الذي سميناه بـ « نقد المنهج الموضوعي » .

* - وفي الفصل الأول - بعد المقدمة - باشرنا بدراسة النقد الريشاري لا من خلال توزيع الدراسة إلى فصول ، وإنما من خلال توزيعها إلى مفاهيم .

وحددنا في البداية مفهوم « الموضوع » باعتباره المفهوم المركزي عند « ريشار » ، ثم درسنا مفاهيم المعنى والحسية والخيال والعلاقة والتجانس والدال والمدلول وشكل المضمون والبنية والعمق والمشروع والقصدية والوعي والمحالة .

ولقد كانت هذه الدراسة المفهومية شاقّة للغاية ، حيث توجب علينا أن نعود إلى الثرات الشاردة في كتب « ريشار » وتجميعها في مفاهيم ، ثم توجب علينا تحديد هذه المفاهيم ومناقشتها لكي تأخذ أبعادها المطلوبة .

ولعلنا ندرك الآن أن كلمة « المنهج » ليست كلمة سهلة إلى هذا الحد الذي تجري فيه على بعض الأقوال والأقلام . فالمنهج ليس طريقة في التويب والتصنيف وحسب ، ولكنه طريقة في التفكير والتحليل .

* - وفي الفصل الثاني قدّمنا ترجمتنا للدراسة النقدية التي كتبها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « بول إلوار » . وذكرنا في حينه أننا فضلنا أن نترك « ريشار » يقدم نفسه بنفسه .

ولقد وقع اختيارنا على هذه الدراسة لأنها تتوسط التجربة النقدية عند « ريشار » من الناحية الزمنية ومن ناحية النضوج النقدي . فلقد كتب « ريشار » دراسته هذه إلى جانب عشر دراسات أخرى نشرها جميعاً في عام 1966 . فهذه الدراسة ليست بمجهرية ، ولكنها تقتضي العلامات البارزة في شعر « إلوار » كما ترسم شبكة العلاقات بين موضوعاته الشعرية .

* - وأما الفصل الثالث فقد كان بعنوان « نقد المنهج الموضوعي » . وقسمنا هذا الفصل إلى ثلاث فقرات :

1 - في الأولى حدّدنا العلاقة بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي » . ولقد تطلب هذا الأمر أن نعود إلى كتب « فرويد » . وإلى المعاجم المختصة من أجل القبض على مفاتيح التحليل النفسي . وتمثلت هذه المفاتيح بالمصطلحات البارزة التي قدّمناها ومثلنا لها بما يخفف عن القارئ جهد العودة إليها في مصادرها الأصلية . وكان من هذه المصطلحات مصطلح « الوعي » و« اللاوعي » و« ما قبل الوعي » و« الكبت » و« التكثيف » و« القلب » و« الهوام » و« التحضيرات الأولية » و« التحضيرات الثانوية » . ونحن نعتقد أن القبض على هذه المصطلحات المفاهيم يزود القارئ بخطوة

مديدة في طريق فهم التحليل النفسي .

وأرجو من القارئ الكريم أن يعذرنني إذا أشرت إلى تلك العلاقة القديمة بيني وبين التحليل النفسي والتي أتاحت لي دراساتي الحالية أن أجدها . ففي فترة السبعينيات عندما كنت أحضر رسالة الدكتوراه في جامعة السوربون ، خصّصت جزءاً من وقتي لدراسة علم اللغة العام «Linguistique générale» في الجامعة نفسها . وبعد أنجزت شهادة «الليسانس في هذا الاختصاص أكملت دراسة الماجستير» «Maîtrise» وكان من المقررات الأساسية في تلك المرحلة مقرر بعنوان «علم الدلالة والتحليل النفسي» . ولقد أتاح لي هذا المقرر فرصة الاطلاع الواسع على الفرويدية منذ ذلك العهد .

2- وفي الفقرة الثانية ، حدّدنا العلاقة بين «المنهج الموضوعي» و«الموضوعية البنيوية» ، ورسمنا المناطق التي تتداخل فيها جغرافية المنهجين . فلقد ميّزنا النقد «الموضوعي» من خلال اختلافه واتفاقه مع منهجنا «الموضوعية البنيوية» وعرفنا القارئ على الآفاق التي يفتح عليها المنهجان .

3- وكان لا بدّ في الفقرة الثالثة من أن نحدّد العلاقة بين «المنهج الموضوعي» و«المنهج البنيوي» . فكثيرٌ من نقاد الأدب يحاولون التقرب من البنيوية ، ولكن البنيوية تستعصي عليهم . فكان أن أوضحنا مرّة ذلك معتمدين على آراء أهم أقطابها وفي طليعتهم «كلود ليفي شتروس» . ولم نتوسع كثيراً في الحديث عن البنيوية ، لأننا نطمح إلى إفرااد كتاب مستقل لها . ولكننا استطعنا - مع ذلك - أن نبين الجوانب التي تخص علاقة الموضوعية بالبنيوية مدّاً وجزراً .

ولما كانت البنيوية الابن الشرعي لعلم اللغة العام ، فإن معرفة «ريشار» بها كانت تتعمق من خلال تعمق معرفته بعلم اللغة العام . وعلى الرغم من أن «ريشار» لم يذهب في يومٍ من الأيام إلى الادعاء بأنه ناقدٌ بنيوي ، فإنه كان يستخدم المصطلحات البنيوية . ومن هنا كانت ضرورة المقابلة بين المنهجين .

- ومن ثمّ كانت الخاتمة التي أردناها لمحةً خاطفةً على طريق الرحلة الطويلة .

- وفي النهاية تأتي المكتبة خزانةً صغيرةً للمراجع التي أحلنا إليها في وسط الدراسة . فمكتبتنا الصغيرة لا تحتوي إلا على الكتب التي عدنا إليها وتمثلنا بها في حواشي الكتاب .

وإذا كان لا بد من كلمة نقولها في النهاية ، فلتكن أننا نأمل في أن تكون دراستنا قرصاً من الشهد يغتني به الطالبون .
والله من وراء القصد

المكتبة⁽¹⁾

* المراجع الفرنسية :

1 - الكتب :

Bachelard (Gaston):

- «La philosophie du non», éd. P.U.F. Paris, 1973, 6ème édition.
- «L'eau et les rêves», éd. José Corti, Paris, 1942.
- «L'air et les songes», éd. J. Corti, 1943.
- «Psychanalyse du feu», éd. Gallimard, Paris, 1938.

Barthes (Roland):

- «Michelet par lui-même», éd. Seuil, coll. écrivains de toujours, Paris, 1973.
- «S/Z», éd. Seuil, coll. Points, Paris, 1970.

Béguin (Albert):

- «L'âme romantique et le rêve», éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.

Bréhier (Emile):

- «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F., 3ème tome, 1983.

Burgos (Jean):

- «La thématique d'Apollinaire, lapidaire; herbier; bestier», colloque Apollinaire de Varsovie, 1968.

Caminade (Pierre):

- «Image et Métaphore», éd. Bordas, Paris, 1970.

Caratini (Roger):

- «La philosophie», éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984.

Clancier (Anne):

- «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. Nouvelle recherche, coll. privat, Toulouse, 1973.

1 - لا تضم مكتبتنا إلا العناوين التي وردت في هوامش البحث .

Faure (Elie):

— «Histoire de l'art», éd. Livre de poche, Paris, 1976.

Fayolle (Roger):

— «La Critique», éd. Armand colin, coll. U., Paris, 1978.

Frazer (James George):

— «Le rameau d'or», Traduction française, éd. Robert Laffont, Paris, 1983.

Freud (Sigmond):

— «Etudes sur l'hystérie», en Collaboration avec J. Breuer, éd. P.U.F., 4ème édition, Paris, 1974.

— «L'interprétation des rêves», éd. P.U.F., Paris, 1976.

— «Introduction à la psychanalyse», éd. P.B.P. Paris, 1975.

— «Le rêve et son interprétation», éd. Gallimard, Coll. idées, Paris, 1977.

Garnier (Pierre):

— «Goethe», traduction française, éd. Seghers, Paris, 1960.

Genette (Gérard):

— «Figure I», éd. Seuil, Paris, 1966.

Ginestier (Paul):

— «Pour connaître la pensée de Bachelard», éd. Bordas, Paris, 1968.

Grateloup (Léon Louis):

— «Les philosophes de platon à Sartre», éd. Hachette, Paris, 1985.

Graves (Robert):

— «Les mythes grecs», éd. Fayard, Paris, 1967, traduction française par «Mounir Hafez».

Guiomar (Michel):

— «Inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes», éd. J. Corti, Paris, 1964.

Hjelmslev (Louis):

— «Essais linguistiques», Traduction française, éd. Minuit, Paris, 1971.

Husserl (Edmond):

— «Expérience et Jugement», P.U.F., coll. Epiméthée, Paris, 1970, traduction française par D. Souche.

— «Philosophie Première», P.U.F., coll. Epiméthée, Paris, 1970, traduction française par «Arion- L. Kelkel».

Lévi-Strauss (Claude):

— «Anthropologie structurale», éd. Plon, Paris, 1973.

Lyotard (J. François)

— «La Phénoménologie», éd. P.U.F., coll. que sais-je? Paris, 1976.

Mansuy (Michel):

— «Etudes sur l'imagination de la vie», éd. J. Corti, 1970.

Martinet (André):

— «La Linguistique synchronique», éd. P.U.F. Paris, 1974.

Mounin (George):

— «La linguistique du XXème siècle», éd. P.U.F. Paris, 1972.

Nietzsche (Friedrich):

— «La naissance de la tragédie», éd. Gallimard, Paris, 1977, Traduction française par M. Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et J.-Luc Nancy.

Ouvrage collectif:

— «Les chemins actuels de la critique», éd. Union générale des éditions, coll. 10/18, Paris, 1968.

Poulet (George):

— «Les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris, 1979.

— «Etudes sur le temps humain», éd. Plon, Paris, 1948-1968.

— «La conscience critique», éd. J. Corti, Paris, 1971.

Propp (Valdimir):

— «Morphologie du conte», éd. Poétique/Seuil, coll. point, 1965 et 1970.

— traduction française par T. Todorov, M. Derrida et C. Kahn.

Proust (Marcel):

— «A la recherche du temps perdu», éd. La pléiade, Paris, 1971.

Raymond (Marcel):

— «De Baudelaire au Surréalisme», éd. J. Corti, Paris, 1933.

Richard (Jean-Pierre):

— «Etudes sur le romantisme», éd. Seuil, Paris, 1970.

— «Littérature et sensation», éd. Seuil, Paris, 1954.

— «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.

— «Ofratème», radio française, sans date.

— «Onze études sur la poésie moderne», éd. Seuil, Paris, 1964.

— «Paysage de Chateaubriand», éd. Seuil, Paris, 1967.

— «Pages Paysages: Microlecture II», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1984.

— «Poésie et profondeur», éd. Seuil, Paris, 1955.

— «Proust et le monde sensible», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1974.

— «Séminaire consacré à l'approche thématique et donné le 25- 2- 1976 à l'université de Vincenne..»

— «Stendhal et Flaubert», éd. Seuil, coll. Points, 1970.

— «L'Univers imaginaire de Mallarmé», éd. Seuil, 1961.

Rivaud (Albert):

— «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F. , Paris, 1960.

Rousset (Jean):

— «Forme et signification», éd. J. Corti, 1962.

Sartre (Jean - Paul):

— «L'être et le néant», éd. Gallimard, coll. tel, Paris, 1943.

— «Baudelaire», éd. Gallimard, coll. idées, 1963.

— «Question de méthode», éd. 1957.

Starobinski (Jean):

— «L'œil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.

— «L'œil vivant: la relation critique», éd. Gallimard, 1970.

— «J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle», éd. Gallimard, 1971.

Weber (J. Paul):

— «Néo critique et paléocritique ou contre picard», éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.

2 - المعاجم والموسوعات :

- «Dictionnaire de linguistique», éd. Larousse, Paris, 1973.

- «Dictionnaire des symboles», (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant) éd. Seghers et éd. Jupiter, Paris, 1973-1974.

- «Grand dictionnaire encyclopédique», éd. Larousse, Paris, 1982-1985.

- «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage», éd. Seuil, 1972, T. Todorov et O. Ducrot.

- «Vocabulaire technique et critique de la Philosophie», (André Lalande), éd. P.U.F. Paris, 1950.

- «Vocabulaire de la psychanalyse», (Laplanche et Pontalis), éd. P.U.F, 6ème édition, Paris, 1978.

المراجع العربية

- ابن منظور (جمال الدين) : « لسان العرب » - دار صادر ودار بيروت - بيروت - 1968
- إسماعيل (عز الدين) : « الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية » - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - الطبعة الثانية - 1972 .
- بدوي (عبد الرحمن) : « الوجود والعدم » - مترجم عن الفرنسية - دار الآداب - بيروت - 1966 .
- الجرجاني (عبد القاهر) : « دلائل الإعجاز في علم المعاني » - دار المعرفة - بيروت - 1982 تحقيق السيد محمد رشيد رضا .
- حسن (عبد الكريم) : « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1983 .
- « محاثة ؟ أم مُحالة ؟ » مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - باريس - 1988 - العدد المزدوج - «54-55» .
- خليف (يوسف) : « ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء » - مطبعة دار المعارف بمصر - 1970 .
- زكريا (فؤاد) : « النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية » - مترجم عن الإنكليزية - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة 1974 .
- شريم (جوزيف) : مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (23) بيروت - مركز الإنماء القومي .
- صالح (هاشم) : مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (40) - بيروت - مركز الإنماء القومي .
- العروبي (عبد الله) : « الإيديولوجية العربية المعاصرة » - الطبعة الرابعة - دار الحقيقة - بيروت 1981 .
- « مفهوم الإيديولوجيا » - دار التنوير - بيروت - 1983 .

الفهرس

| الموضوع | الصفحة |
|--|--------|
| مقدمة - مصادر النقد الموضوعي | 7 |
| الفصل الأول : مفاهيم النقد الموضوعي | 37 |
| مفهوم « الموضوع » | 37 |
| مفهوم « المعنى » | 45 |
| مفهوم « الحسية » | 53 |
| مفهوم « الخيال » | 61 |
| مفهوم « العلاقة » | 67 |
| مفهوم « التجانس » | 71 |
| بين « الدال والمدلول » | 78 |
| مفهوم « شكل المضمون » | 81 |
| مفهوم « البنية » | 85 |
| مفهوم « العمق » | 90 |
| بين « الموضوع » و « القصيدة » و « الوعي » | 94 |
| مفهوم « المحالة » | 99 |
| الفصل الثاني : « بول إوار » : دراسة تطبيقية مترجمة - | 105 |
| الفصل الثالث : نقد « المنهج الموضوعي » | 148 |
| 1- بين « الموضوعية » و « التحليل النفسي » | 148 |
| 2- بين « الموضوعية » و « الموضوعية البنوية » | 158 |
| 3- بين « الموضوعية » و « البنوية » | 162 |
| الخاتمة | 168 |
| المكتبة | 171 |

